© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX | 1936 |
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Z 5068

RUBENS
ET SON TEMPS

AVANT-PROPOS DE
S.E. le Comte de KERCHOVE de DENTERGHEM

Préface de Paul JAMOT

Introduction de René HUYGHE

Catalogue par Charles STERLING

MUSÉE DE L'ORANGERIE
MCMXXXVI

RUBENS
ET SON TEMPS

RUBENS
ET SON TEMPS

AVANT-PROPOS DE
S.E. le Comte de KERCHOVE de DENTERGHEM

Préface de Paul JAMOT

Introduction de René HUYGHE

Catalogue par Charles STERLING

MUSÉE DE L'ORANGERIE
MCMXXXVI

Z5068.o

34. 20

COMITÉ D'HONNEUR

Présidents :

M. Julius HOSTE, Ministre de l'Instruction Publique du Royaume de Belgique;

M. Jean ZAY, Ministre de l'Éducation Nationale.

Vice-Présidents :

S. E. M. le Comte DE KERCHOVE DE DENTERGHEM, Ambassadeur de Belgique à Paris;

M. Edmond GLESENER, Directeur Général des Beaux-Arts et des Lettres du Royaume de Belgique;

M. Georges HUISMAN, Directeur Général des Beaux-Arts.

M. Pierre BAUTIER, Conservateur Honoraire des Musées Royaux de Belgique;

M. Léon BÉRARD, de l'Académie Française, Membre du Conseil des Musées Nationaux;

M. BERLIOZ, Député, Rapporteur du Budget des Beaux-Arts;

M. Georges BLUMENTHAL, Président du Comité des Trustees du Metropolitan Museum of Art de New-York;

M. Robert BRUSSEL, Directeur du Service d'Action artistique à la Direction générale des Beaux-Arts;

M. le Docteur BUCHNER, Directeur des collections de peinture de l'État bavarois;

M. le Docteur Louis BURCHARD;

M. Julien CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale;

M. Jean CAPART, Conservateur en chef des Musées Royaux d'art et d'histoire, de Belgique;

M. le Comte CARTON DE WIART, Ministre d'État, Président de la Commission des Musées Royaux de Bruxelles;

S. E. Sir George CLERK, Ambassadeur d'Angleterre;

M. le Baron COCHE, Attaché au Service des Œuvres au Ministère des Affaires Étrangères;

S. E. M. CORBIN, Ambassadeur de France à Londres;

M. Arthur CORNETTE, Conservateur en chef du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers;

M. D. DAVID-WEILL, Membre de l'Institut, Président du Conseil des Musées Nationaux;

M. Maurice FENAILLE, Membre de l'Institut, Vice-Président du Conseil des Musées Nationaux;

M. Henri FOCILLON, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris;

M. Manuel FOURCADE, Sénateur, Président de la Commission de l'Enseignement;

S. E. M. André FRANÇOIS-PONCET, Ambassadeur de France à Berlin ;

M. le Docteur Max FRIEDLÄNDER, ancien Directeur du Kaiser Friedrich Museum;

M. Axel GAUFFIN, Surintendant des Musées Royaux de Suède;

M. le Docteur Gustave GLÜCK, ancien Directeur du Kunsthistorisches Museum;

M. Oscar GROJEAN, Directeur au Ministère de l'Instruction Publique du Royaume de Belgique;

M. Louis GILLET, de l'Académie Française;

M. le Docteur HANNEMA, Directeur du Museum Boymans à Rotterdam;

M. Albert S. HENRAUX, Président de la Société des Amis du Louvre;

M. Édouard HERRIOT, Président de la Chambre des Députés, Membre du Conseil des Musées Nationaux;

M. HULIN DE LOO, Professeur émérite de l'Université de Gand, Membre associé de l'Institut de France;

M. Camille HUYSMANS, Bourgmestre de la ville d'Anvers, Président de la Chambre des Représentants;

M. André JOUBIN, Directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris;

M. René JULLIAN, Conservateur des Musées de la ville de Lyon;

M. Kenneth CLARK, Conservateur des collections de S. M. le Roi d'Angleterre et Directeur de la National Gallery à Londres;

M. KUMMEL, Directeur général des Musées de Berlin;

M. Arthur LAES, Conservateur aux Musées Royaux de Bruxelles;

S. E. M. LAROCHE, Ambassadeur de France à Bruxelles;

M. Adolphe LEFRANCQ, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Valenciennes;

M. Paul LÉON, Membre de l'Institut, Directeur général honoraire des Beaux-Arts;

M. Jean MARX, Chef du Service des Œuvres au Ministère des Affaires Étrangères;

M. Ad. MAX, Ministre d'État, Bourgmestre de la ville de Bruxelles;

M. Laurent MEEUS, Président de la Société des Amis des Musées Royaux de Bruxelles;

M. Milland, Ancien Sous-Secrétaire d'État, Maire de la Ville de Valenciennes;

M. Jean Mistler, Député, Membre du Conseil des Musées Nationaux;

M. Georges Monnet, Ministre de l'Agriculture, Membre du Conseil des Musées Nationaux;

M. J. Muls, Conservateur au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers;

M. Pol Neveux, de l'Académie Goncourt, Membre du Conseil des Musées Nationaux;

M. Opsomer, Directeur de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts et de l'Académie d'Anvers;

M. Henri Pirenne, Conservateur du Musée Communal de Verviers;

M. le Docteur Posse, Directeur de la Staatliche Gemaldegalerie de Dresde;

M. Vincent Poli, Chef du service des Travaux d'art et des Expositions à la Direction générale des Beaux-Arts;

M. Emmanuel Pontremoli, Membre de l'Institut, Directeur de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts;

M. Puaux, Ministre de France à Vienne;

M. Louis Réau, Directeur de l'Institut Français de Vienne;

M. le Baron Maurice de Rothschild, Sénateur, Membre du Conseil des Musées Nationaux;

M. Schmidt-Degener, Directeur du Rijksmuseum d'Amsterdam;

M. René Schneider, Président de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris;

M. le Professeur Docteur Alfred Stix, Directeur du Kunsthistorisches Museum de Vienne;

M. Lucien SIMON, Membre de l'Institut et du Conseil des Musées Nationaux;

M. Nello TARCHIANI, Directeur des Galeries Royales de Florence;

M. Paul VALÉRY, de l'Académie Française, Membre du Conseil des Musées Nationaux;

M. VIÉRIN, Conservateur des Musées de Courtrai;

M. Léo VAN PUYVELDE, Conservateur en chef des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles;

M. Érik WETTERGREN, Adjoint au Surintendant du Musée National de Stockholm;

M. Herbert E. WINLOCK, Directeur du Metropolitan Museum of art de New-York.

COMITÉ D'ORGANISATION

Président :

M. Henri VERNE, Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre.

Vice-Présidents :

M. Paul LAMBOTTE, Directeur général honoraire des Beaux-Arts et des Lettres du Royaume de Belgique, Commissaire du Gouvernement pour les Expositions des Beaux-Arts;

M. Paul JAMOT, Membre de l'Institut, Conservateur du Département des Peintures au Musée du Louvre;

M. Jacques JAUJARD, Sous-Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre;

M. René HUYGHE, Conservateur Adjoint du Département des Peintures au Musée du Louvre;

M. Édouard MICHEL, Attaché à la Conservation du Département des Peintures, Professeur agréé à l'Université de Bruxelles;

M. Charles STERLING, Attaché à la Conservation du Département des Peintures au Musée du Louvre.

Secrétaire pour la Belgique :

M. Jean GOFFIN, Attaché au Service de Presse de l'I. N. R.

Secrétaire pour la France :

M. Pierre SCHOMMER, Secrétaire de la Réunion des Musées Nationaux.

Secrétaire Adjointe :

Mlle Marie DELAROCHE-VERNET, Attachée Chargée de Mission au département des Peintures.

COMITÉ DE PRESSE

MM. Charles BERNARD, Lucien CHRISTOPHE, Paul COLIN, Hubert COLLEYE, Ch. DECHEVALERIE, DUMONT-WILDEN, Richard DUPIERREUX, FRITSCH-ESTRANGIN, Paul FIERENS, DE GOBART, Georges MARLIER, Georges MISTLER, Mgr SCHYRGENS, SANDER-PIERRON, Lucien SOLVAY, VAN ZYPE, Jean DERGOTEL et l'Association des Correspondants des journaux belges en France.

HOPITAL CANTONAL

—

Lausanne, Novembre 1936

Monsieur le Directeur,

Du succès même de l'exposition que nous avions intitulée De Van Eyck à Bruegel, *il était naturel que sortît l'idée de lui donner un pendant, et ce pendant ne pouvait avoir d'autre thème que celui qui se résume dans le même nombre de mots :* Rubens et son temps. *Ainsi la Belgique verrait honorées à l'Orangerie, les deux plus glorieuses périodes de l'art né sur son sol. Ainsi ceux de ses fils en qui elle se reconnaît le plus volontiers, mais dont le message s'adresse aussi au monde, les trois grands hommes qui, au milieu de maints brillants émules, les dépassent de tout ce qui fait les êtres d'exception, l'auteur du* Triomphe de l'Agneau, *l'auteur de la* Pie sur le Gibet *et l'auteur de la* Descente de Croix *recevraient successivement sur un point privilégié de Paris des hommages venus de tous les coins de la terre.*

Dès que cette idée eut pris corps, vous voulûtes bien me charger d'établir avec M. Paul Lambotte une collaboration comme celle qui, l'année précédente, avait été garante de notre réussite. Notre premier contact à Bruxelles me procura la joie de trouver auprès de cet admirable organisateur le même désir de nous faire profiter de son expérience et de sa diplomatie et, je demande la permission d'ajouter ce mot, la même amitié. Nous nous mîmes d'accord sur un programme, qui, sauf quelques déceptions, s'est réalisé grâce à un concours royal et à d'autres non moins généreux.

Une maladie, une opération chirurgicale et ses suites m'ont à mon grand regret empêché de prendre une part active au dernier acte de notre entreprise. Je n'en éprouve que plus de reconnaissance à l'égard de ceux qui virent ainsi doubler le poids de leur tâche. C'est encore M. Paul Lambotte qui doit être nommé le premier. D'autre part, mes collègues du Département des Peintures furent prodigues de leur

peine. Nous devons beaucoup à M. René Huyghe, à son esprit de décision, à son goût et à son activité. Quant à M. Charles Sterling et à M. Jean Vergnet-Ruiz, ils m'ont assisté avec leur dévouement habituel dès la première heure. La part de M. Sterling a été très grande dans le choix des œuvres. Le catalogue dont il est l'auteur ajoute un titre de plus à ceux qui lui ont valu déjà une large réputation scientifique.

C'est ce catalogue que j'ai l'honneur de vous soumettre en espérant que vous voudrez bien l'approuver.

Veuillez, Monsieur le Directeur, agréer les nouvelles assurances de mes sentiments respectueux et dévoués.

Le Conservateur des Peintures
et Dessins au Musée du Louvre,
Membre de l'Institut

Paul JAMOT

Vu et approuvé :

Henri VERNE,
Directeur des Musées Nationaux
et de l'Ecole du Louvre

Avant-Propos

RUBENS DIPLOMATE ET SA VIE D'ACTION

Vous avez bien voulu, mon cher Directeur, me faire l'honneur, il y a quelques semaines, de me demander de préfacer le catalogue de l'Exposition « RUBENS et son temps », qui verra le jour, sous vos auspices, à l'Orangerie le 26 novembre 1936 et, comme je me récusais en invoquant mon incompétence, vous avez insisté sur l'utilité qu'il y aurait de rappeler les qualités et les dons d'un des plus grands peintres de la Belgique, qui a été, également, un de mes prédécesseurs dans la Carrière de mon pays. Cette évocation d'un passé d'il y a trois cents ans, cet étrange mélange d'une existence consacrée à mener de front l'étude des problèmes politiques les plus compliqués et le développement d'un talent artistique dont nous éprouvons encore le rayonnement en ce jour, m'ont incité à répondre à votre appel et je viens vous entretenir, aujourd'hui, du plus brillant des peintres de la Carrière belge et du plus subtil de nos Diplomates-artistes.

D'ailleurs, se survivant à lui-même et prolongeant ainsi sa double action de peintre et de diplomate, Pierre-Paul RUBENS ne revient-il pas à Paris, « en mission spéciale », dans la ville même où ses talents d'habile négociateur et la fougue ordonnée de ses pinceaux avaient fait de lui, à une époque particulièrement brillante du XVII^e siècle, le représentant le plus qualifié des Arts, si prodigieusement ressuscités par la Renaissance ?

Les « cent tableaux » de l'œuvre du grand Maître de l'Ecole Flamande et de la brillante pléiade qui, à sa suite, rivalisa dans le jeu des teintes, des couleurs et des ombres, permettront, en un raccourci saisissant, aux visiteurs de l'Exposition, de revivre une époque où les Rois et les Princes n'hésitaient pas à accréditer auprès des Cours d'Europe ceux qui, grâce à la profondeur de leurs vues et à la largeur de leurs conceptions politiques, étaient admis à vivre dans leur intimité.

C'est tout particulièrement au début du XVII^e siècle que de nombreux émissaires, officiels ou officieux, ont surgi au sein des Cours Royales, Ducales et Princières. La caste des diplomates professionnels, cette « tribu sacrée » — pour reprendre l'expression de la spirituelle Princesse Bibesco — s'en émouvait déjà à cette époque et professait une extrême réserve à l'égard des entreprises de cette multitude d'amateurs, de petits maîtres, on disait même de « gribouilleurs » de la diplomatie. Seuls, les initiés se voyaient réserver l'accès des Cours et, aux officieux, on abandonnait les antichambres.

Rubens fut d'emblée considéré par ses pairs comme une exception indiscutable et indiscutée. En effet, les Ambassadeurs et les Envoyés Extraordinaires n'avaient pas eu de peine à l'admettre dans leur illustre compagnie, car ils n'ignoraient pas qu'en réalité, tout en étant un artiste, Rubens était un diplomate au sens propre du terme. Des lettres de créance authentiques l'accréditaient auprès des Cours d'Europe et ses correspondances confidentielles prouvent que l'artiste recourait fréquemment au « chiffre secret », ce Talmud mystérieux de la toute puissance diplomatique. Fidèle aux règles traditionnelles de toute carrière digne de ce nom, Rubens eut à accomplir diverses « missions d'entraînement », stage auquel il avait été particulièrement préparé par le milieu patricien où il était né et par l'exercice ses premières armes accompli encore adolescent, en qualité de page à la Cour de la Princesse Marguerite de Ligne. Dans ce milieu d'élite,

son esprit éclairé, sa curiosité native d'humaniste, ses qualités de gentilhomme l'avaient tout de suite fait émerger de la foule de ses jeunes et frivoles collègues qui, à ses côtés, faisaient pâle figure d'Attachés non autorisés.

Les facultés psychologiques du peintre, cette science de « l'entregent », que prisait par dessus tout MONTAIGNE, ses ressources d'analyse s'étaient développées au contact des grands de ce monde. Tout être humain constituait, pour lui, un sujet d'observation et un thème à méditation, car ce n'était pas seulement l'anatomie qui passionnait, à cette époque, les ateliers, mais également la connaissance des passions humaines, des mobiles secrets qui font agir les individualités. La psychologie et la formation de RUBENS lui permettaient, non seulement de fixer sur ses toiles ou croquis les personnalités qu'il abordait, mais encore d'en dresser, dans ses carnets, l'inventaire moral et spirituel. Le grand peintre parlait cinq langues, outre le grec et le latin; pareil à MICHEL-ANGE et à Léonard de VINCI, rien de ce qui était humain ne le laissait indifférent, et toute sa vie, d'ailleurs, fut traversée par les larges courants d'idées qui caractérisaient son temps. RUBENS entra en contact direct avec toutes les grandes figures de son époque; les Souverains des Pays-Bas, espagnols, l'Archiduc ALBERT et l'Infante ISABELLE le tenaient, tous deux, en haute estime et il suffit de contempler la fresque historique où RUBENS se meut avec aisance pour voir surgir les grands noms familiers du début du XVII^e^ : Marie de MÉDICIS, LOUIS XIII, Gaston d'ORLÉANS, RICHELIEU, le Roi d'Espagne, PHILIPPE III et le Duc de LERNE son Conseiller, PHILIPPE IV et son Ministre, OLIVARES rival du grand Cardinal, CHARLES I^er^ et HENRIETTE de FRANCE, BUCKINGHAM, dont une des premières préoccupations, lorsqu'il fut envoyé de la Cour de Londres à Paris, avait été de « rencontrer ce RUBENS ». Il correspondait avec les artistes, les philosophes, les humanistes, notamment GROTIUS, qui aimait débattre avec lui ses principes du

droit des gens qui constituent, à l'heure actuelle encore, la base du droit international mondial.

C'est Vincent de GONZAGUE qui sut, le premier, utiliser, au profit de sa cause, les rares dispositions d'esprit dont l'artiste avait fait preuve à la Cour de Mantoue où il avait été accueilli, car ce Prince de la Renaissance, avec sa perspicacité et ses ressources d'homme du Midi, avait rapidement discerné les facultés de pondération, de mesure, de bons sens, alliées à un faste de grand Seigneur, que le Nord avait, en la personne de Pierre-Paul, délégué à ses côtés.

La première mission de RUBENS à la Cour d'Espagne où il se rendit porteur, à la fois, de riches présents et de messages d'ordre politique, lui permit d'affirmer ses qualités de diplomate, et la correspondance qu'il envoya, à cette occasion, à son protecteur et Légat, Vincent de GONZAGUE, fourmille de notations précieuses, véritables pointes sèches qui forment un cahier passionnant. Dans une de ses lettres, il n'hésite pas, notamment, à confier au Secrétaire du Duc de Mantoue que, « Si son Chef n'a pas en lui pleine confiance, il lui a donné, pour accomplir sa mission, beaucoup trop d'argent, mais que, si le Duc l'estime honnête homme, il lui en a baillé beaucoup trop peu ». Voilà, n'est-il pas vrai, un appel discret, mais pressant, qu'avant RUBENS — et depuis son temps — nombre de diplomates qui ont suivi, à la fois, sa fortune politique et son infortune pécuniaire, doivent avoir adressé aux Gouvernements qui les avaient délégués à l'étranger !

Sa mission à Madrid heureusement achevée, RUBENS réintégra Mantoue, comblé d'honneurs. Anvers le revit peu après. C'est l'époque où, en Belgique, les Archiducs ALBERT et ISABELLE régnaient avec intelligence et bonté sur nos provinces à peine sorties d'un long cauchemar ensanglanté : guerres civiles, guerres extérieures, commerce anéanti, campagnes ruinées, monuments abattus. Malgré ces épreuves, l'extraordinaire vitalité de

notre pays se manifestait : « On continuait à travailler », dit Arnold GOFFIN, dans son bel ouvrage sur la peinture religieuse, « sans savoir si le travail serait pour le profit ou pour la « rançon ». Juste LIPSE, Simon STEVIN, ORTELIUS, van HELMONT élargissaient les frontières du savoir. Le Maître PLANTIN créait son admirable atelier d'éditions.

Le Roi d'Espagne PHILIPPE II avait dépêché sa fille en Belgique dans l'espoir de consolider la paix et de rétablir l'harmonie, et surtout avec le souci de récupérer, au profit de la politique de Madrid, l'influence perdue sur les provinces du Nord qui, sous l'impulsion des Princes de NASSAU, s'étaient, à la fois, détachées de la monarchie et du catholicisme. Autour des Princes, une Cour brillante s'était formée, composée de Seigneurs opulents et la Trêve de 12 ans, conclue en 1609, avait rassuré les banquiers, les armateurs, les négociants. Ils bâtissaient et ornaient à l'envi leurs châteaux et leurs demeures et on connut en Flandre, à cette époque, ce vertige de luxe et de jouissance qui, souvent, anime les peuples à l'issue d'une longue période de désastres et de vicissitudes. Le Mécenat se développa, d'une manière prodigieuse : les toiles décoratives mythologiques, voluptueuses, scènes de chasse ou de guerre, natures mortes ou paysages sortaient sans relâche des ateliers de RUBENS, ainsi que de ceux de ses élèves et émules. ALBERT et ISABELLE s'étaient rapidement rendu compte de la somme de valeurs que constituait le maître flamand et, au moment où l'Archiduc allait quitter de monde, il conseilla à son épouse, l'Infante, d'utiliser « le grand Anversois comme agent diplomatique et de prendre ses avis toujours en considération ». La destinée de RUBENS, dans sa double carrière, fut donc définitivement consacrée par l'Archiduc ALBERT dont la marque est restée profonde dans l'histoire des provinces belges.

Peu après, en 1622, Marie de MÉDICIS mandait RUBENS à Paris pour la décoration du Luxembourg. D'ailleurs,

l'Infante n'était pas étrangère au choix de l'artiste qu'elle avait vivement recommandé à sa parente par l'entremise de son Envoyé à Paris, le Baron de Vicq. La désignation du peintre flamand fut un succès remporté par les deux femmes — alliées en l'occurrence — sur Richelieu qui aurait préféré voir la décoration du Palais de la Reine-Mère confiée à un peintre plus médiocre, mais dénué de mérites politiques...

Grâce à cette mission, Rubens allait pouvoir rendre, sur le terrain international, de signalés services à l'Infante à laquelle il avait voué un culte respectueux. C'est de cette époque que date son amitié avec Buckingham qui négociait, entre autres, à Paris, le mariage du Prince de Galles, le futur Charles Ier, avec Henriette de France, fille de Marie de Médicis. Les noces furent solennellement célébrées le 11 mai 1625 et ce fut, en même temps, la date choisie pour l'inauguration des salles ornées par Rubens.

En aucune circonstance, les qualités maîtresses du peintre-diplomate ne s'affirmèrent autant qu'à l'occasion de la glorification historique qu'il consacra à la Reine-Mère, à en croire ce critique aussi sévère que juste, Théophile Gautier, « les toiles dédiées par Rubens à Marie de Médicis constituent, sans erreur, le chef-d'œuvre de la peinture officielle ».

En cette occasion, à l'encontre d'autres conjonctures de la carrière de Rubens, c'est le diplomate qui vint au secours du peintre. A la perfection de la technique, il parvint à allier les mille ressources que lui fournissait le recours à l'allégorie, à la rhétorique et à la mythologie. De la vie privée et publique de Marie de Médicis, épouse trahie, mère incomprise et âprement combattue, il tira, grâce à la magie de son art, un récit prodigieux, pittoresque et coloré, qui semble puiser son inspiration dans les thèmes éternels consacrés à l'amour conjugal et filial, à la félicité terrestre et aux vertus récompensées.

Le grand peintre devait suivre, peu après, Henriette de France à la Cour de Londres. Le 5 juin 1629, il est

reçu par CHARLES Ier, à la grande satisfaction du Roi, à en juger par la correspondance de Sir Francis COTTINGTON, Chancelier de l'Échiquier, avec Dom LUIS COLOMA, Gouverneur du Cambrésis.

En revanche, les dépêches des Ambassadeurs de France et de Hollande témoignent des efforts qu'ils font pour contrecarrer RUBENS et sa mission, car, une fois de plus, avec ses palettes et ses chevalets, RUBENS apportait des instruments politiques et des propositions concrètes. Celles-ci avaient pour but d'obtenir de CHARLES Ier la conclusion d'une paix solennelle entre l'Espagne et l'Angleterre, paix ardemment désirée par l'Infante et les provinces belges. Après une année de patients efforts, RUBENS, qui faisait part égale aux devoirs de l'atelier et à ceux de la Chancellerie, parvint à emporter la signature de CHARLES Ier. Son succès et la gloire qu'il en retira furent commentés, non sans aigreur, par maints diplomates de carrière accrédités à Londres, comme l'indique une anecdote relative au « séjour anglais » de RUBENS : Un grand Seigneur britannique, sortant de l'atelier où Pierre-Paul terminait un portrait magnifique de CHARLES Ier, demanda à l'un des Chambellans de la Cour : « Quel est ce nouveau diplomate qui s'amuse à faire de la peinture ? » Son compagnon répondit : « Demandez plutôt, Milord, quel est ce peintre qui s'amuse à faire de la diplomatie... »

Après sa victoire de Londres, RUBENS fut encore sollicité par l'Infante d'accepter des missions à l'étranger. Mais l'âge venant, il déclina les offres les plus flatteuses. « Il ne manque pas de gens avides à les accepter », écrit-il, à ce propos, à un de ses amis. « Je veux, dorénavant, me réserver pour la paix domestique. » En effet, il venait d'épouser, en secondes noces, Hélène FOURMENT et il désirait se consacrer tout entier à son art et aux joies familiales, au « bonheur de ce monde » que PLANTIN nous chanta si joliment dans un sonnet fameux.

Le grand poète des Flandres, VERHAEREN, qui sut, comme RUBENS, puiser, dans le tréfond de son sol, les

thèmes véhéments et passionnés, qui s'allièrent chez lui, comme chez le grand peintre, à la clarté et à la vigueur d'expression du génie latin, célébra, de la façon suivante, le retour du grand artiste à sa terre :

> Tu rentres comme un Roi dans ta large maison;
> Toute la Flandre est tienne, ainsi qu'est tien le monde;
> Tu lui prends pour l'aimer sa fille la plus blonde,
> Dont le nom est doré comme un flot de moisson.

Et RUBENS, dès lors, s'adonna aux jeux subtils de la diplomatie domestique. En même temps, il continuait à travailler en pensant à « la gloire de la patrie très chère », ainsi qu'il l'écrivait, au terme de sa vie, à François DUQUESNOY. Cette patrie très chère, qu'il a révélée au monde émerveillé, il la représente, à nouveau, aujourd'hui, Monsieur le Directeur, dans Paris, cette capitale de la pensée mondiale et c'est à cette nouvelle « Ambassade de RUBENS » que vous voulez bien nous convier dans les salles de l'Orangerie des Tuileries.

Puisse-t-elle, comme toutes les missions remplies par mon grand compatriote et Collègue, être couronnée de succès et, en montrant aux Français de France, les gloires artistiques de la Belgique, aider à maintenir et à resserrer les liens si nombreux qui ont toujours uni, dans le passé, comme dans le présent, deux Nations voisines et amies, faites pour se comprendre et s'aimer.

Paris, le 18 novembre 1936.

Comte DE KERCHOVE DE DENTERGHEM,

Ambassadeur de Belgique.

Préface

RUBENS PEINTRE ET SON INFLUENCE

Nous ne pouvions prétendre, dans les limites restreintes de l'Orangerie, à dérouler, même en deux fois, des fastes complets de l'art flamand. Du moins, avons-nous voulu rendre hommage aux deux plus glorieuses périodes de cet art et aux trois plus grands hommes que la Belgique ait donnés au monde.

Depuis Van Eyck, depuis même Bruegel, le temps a passé, les idées ont changé. Les hommes se sont rapprochés, non pas, hélas ! toujours pour le progrès de la paix, mais au nom de l'idéal humaniste qui fait de la civilisation une œuvre commune où chaque peuple à sa part. L'art est englobé dans cette conception d'un ordre nouveau.

Rubens paraît sur la scène de ce monde au moment où, dans son pays, après des essais tour à tour naïfs et pédantesques, ceux qu'on appelle les maniéristes ou les romanistes vont aboutir à une impasse. Ne leur soyons pas sévères. Ils n'ont pas toujours ignoré le secret d'un certain charme hybride et bizarre. N'oublions pas surtout qu'en s'efforçant de concilier leur sens natif de la réalité, aussi bien celle du paysage que celle de la nature humaine, avec le concept de la beauté qui s'est transmis des anciens Grecs aux Italiens de la Renaissance, ils ont rêvé dans l'application, l'hésitation et l'incertitude ce que Rubens devait faire avec l'aisance, le naturel et l'autorité du génie.

L'analyse de n'importe lequel des chefs-d'œuvre sortis des mains de ce grand homme n'aurait pas de peine à montrer comment son art est une création originale où tout, technique,

couleur, sentiment, est nouveau et qui cependant est nourrie d'emprunts aux maîtres de la Renaissance *italienne et même au naturalisme de Caravage ou à l'éclectisme des Bolonais. Un exemple beaucoup moins illustre se prêtera peut-être à une démonstration encore plus significative.*

Il y a au Musée du Prado deux toiles de la même dimension représentant le même sujet : le Péché originel *ou* Adam et Eve chassés du Paradis terrestre. *L'une est de Titien, l'autre de Rubens. Le grand Anversois a copié l'œuvre du grand Vénitien qu'il admirait plus que tout autre (il a eu dans sa collection plus de vingt tableaux de Titien et a exécuté plus de vingt copies d'après l'auteur de la* Vénus d'Urbin*). En peignant cette toile qui, par chance, est restée dans le même musée que l'original, il a cru de bonne foi faire une copie exacte, une copie littérale. Il se trouve qu'au Prado on ne peut pas voir les deux tableaux côte à côte, comme on voit à Bruxelles les* Miracles de saint Benoît *du même* Rubens *et la copie qu'en a faite Delacroix. Le* Péché originel *de Titien est dans les salles consacrées à l'Italie, celui de* Rubens *dans la section flamande. A supposer qu'un visiteur, ignorant de cette double présence, mais sachant ce qu'est un* Rubens, *arrive sans autre avertissement devant la toile du maître anversois, il ne lui viendra pas à l'idée que ce soit une copie, car il trouvera la couleur et la touche de* Rubens ; *que dis-je ? il n'aura même pas de doute à propos de la composition et encore moins des types.*

Comment en effet ne reconnaitraii-il pas dans cette Eve *la blonde un peu grasse aux chairs nacrées, au sourire enfantin, charmant et plein de vie, qui, depuis 1609-10, avec* Vénus et Adonis *du Musée de Düsseldorf, et 1612 avec le* Héros Couronné par la Victoire *de Munich hante l'esprit de* Rubens? *Comment n'y reconnaîtrait-il pas cette création féminine qui est chez presque toas les grands peintres l'un des actes essentiels du génie dès qu'il a pris conscience de soi-même ? Cette apparition choisie l'accompagne jusqu'à ses derniers jours. C'est elle qui fait la beauté et le pathétique de ce tableau des* Horreurs de la Guerre, *qui peint en 1637-38, est un de ses derniers et de ses plus grands chefs-d'œuvre. Or, par un miracle qui n'est pas*

sans précédent et qui aura bien des suites, dans l'intervalle la créature de l'imagination est devenue une femme de chair, de cœur et de sang, l'épouse-enfant tendrement aimée de l'homme illustre qui ne veut pas d'abord se voir vieillir et qui ensuite, dans le magnifique portrait de Vienne, avoue noblement, sans perdre son grand air, les coups de griffe de l'âge et le poids qui pèse sur ses épaules. Hélène Fourment était avant sa naissance dans la tête de Rubens comme Minerve armée dans celle de Jupiter.

L'art moderne y était aussi. En introduisant dans les cadres du sain et vigoureux naturalisme flamand l'idée italienne de la beauté et en associant ces deux éléments comme le corps et l'esprit sont associés dans l'homme, Rubens a créé l'art dont nous vivons encore. Par Van Dyck cet art est à l'origine de tout le développement de la peinture anglaise. Il offrait à la France un magnifique exemple de ce que peut inspirer au génie l'ambition, qui fut toujours particulièrement chère à nos peintres, de fondre en un solide et souple amalgame les apports du septentrion et du midi. Tout le monde sait ce que doivent à Rubens quelques-uns des peintres dont nous sommes les plus fiers, Watteau, Delacroix, Renoir.

Doué de tous les dons du corps et de l'esprit, apte à jouer le premier rôle où que le sort l'eût placé, lettré, érudit, humaniste, homme de cour, ambassadeur chargé de missions délicates, époux amoureux, homme de bien, attaché à la vie de famille, fidèle à Dieu, à son pays, à sa femme, à ses amis, Rubens est un de ces rares grands artistes qui ont droit au titre de grand homme, et il est de ces rares grands hommes que leur supériorité, cependant manifeste et multiple, n'isole pas. Il fut aimé autant qu'admiré de son vivant. Presque trois siècles écoulés depuis sa mort lui ont laissé intact ce privilège. Il est de ceux (combien sont-ils depuis que l'histoire enregistre les faits et gestes des humains ?) dont l'apparition sur cette Terre a changé le cours des choses. Il y a l'art avant Rubens et il y a l'art après Rubens.

L'œuvre de ce grand homme est un monde. Tout s'y répercute en visions de génie de ce qui évoque la vie de l'humanité ou les forces de la nature, de ce que l'art et la pensée ont rêvé d'atteindre. Il est entouré d'une pléïade de brillants, charmants ou robustes

artistes qui se partagent le domaine de la peinture, depuis les aspirations les plus élevées de l'idéalisme jusqu'à l'observation la plus crue des réalités. Van Dyck, Jordaens, Cornelis de Vos, Sustermans, Teniers, Brouwer, Wildens, Snyders, Fyt, nous ont laissé une production abondante et variée qui tient une place importante dans l'histoire de l'art, et parfois, dans cette production, apparaît un tableau, conçu et exécuté en un jour heureux, qui mérite le nom de chef-d'œuvre. Ils suffiraient à illustrer un pays et une époque.

Que répondrons-nous cependant pour leur défense à l'une ou l'autre de ces deux questions : Que seraient-ils sans Rubens *? Que sont-ils à côté de* Rubens *? L'auteur des plus vastes compositions décoratives de son temps, des plus émouvantes pages religieuses, des plus beaux portraits (ceux de son* Hélène*), des plus beaux paysages et des plus belles natures mortes, bat sans difficulté ses élèves et ses émules sur leur propre terrain. Quand* Teniers*, avec tout son talent et sa maîtrise de l'art de peindre a-t-il fait, dans un genre où il excellait, quelque chose de comparable, dans son réalisme épique et lyrique, à la* Kermesse *ou à la* Danse de paysans *de* Rubens *? Et* Brouwer*, avec sa fougue, sa magie du taudis et le pathétique qu'il introduit dans un effet de crépuscule sur une route au coin d'une masure équivoque, que nous offre-t-il à mettre en balance avec l'*Enfant prodigue *d'Anvers ou l'*Hiver *de Windsor ?*

Un seul de ses élèves, celui cependant qui l'a le plus imité et qui parfois ne semble qu'un élégant reflet de son maître, au point que l'on doute entre l'un et l'autre pour l'attribution de tel ou tel portrait, Van Dyck, s'est élevé à un rang qui ne le met pas trop loin du grand Rubens*. Un jour, inspiré par son goût sincère pour tout ce qui touche à la Vie de Cour et au prestige royal, il a peint ce grand* Portrait de Charles Ier *qui compte parmi les plus beaux tableaux du Louvre et de tous les Musées. N'y dépasse-t-il pas sur un point* Rubens *lui-même ? Car* Rubens*, malgré son air de grand seigneur, avait trop de bonhomie pour concevoir seulement l'idée de ce qu'a fait Van Dyck : le seul portrait d'apparat où, par l'effet chez le peintre d'un sentiment vif, subtil et secret de ces choses, élégance,*

mondanité, aristocratie deviennent des symboles de poésie.

Même dans cette œuvre d'un caractère unique, d'ailleurs, Van Dyck ne cesse pas de rendre manifeste ce qu'il doit à son maître.

Rubens était trop de son temps pour se montrer indifférent aux grandeurs princières et royales. Mais il préférait pour son plaisir personnel les bons lettrés et érudits avec lesquels, au milieu de ses travaux, il trouva le moyen d'entretenir une vaste correspondance. Quand on lit ces lettres écrites d'un ton si modeste et si charmant, ces lettres où se trahit à chaque page sa curiosité de toutes choses et la simplicité de son caractère ainsi que la bonté de son cœur, on ne peut s'empêcher de rêver à la joie qu'on aurait éprouvée d'en recevoir de pareilles d'un si grand homme.

Après tout, ce rêve n'est pas si présomptueux : Rockox, Gevartius, Dupuy et même Juste Lipse et notre bon Provencal Peiresc étaient-ils de si vertigineux génies ?

Paul JAMOT.

Introduction

RUBENS HUMANISTE ET SA VIE SPIRITUELLE

Les grandes œuvres offrent deux lectures possibles : on y trouve, durablement fixé et se survivant, un moment de l'évolution des hommes, de leur pensée, de leur sensibilité ; mais encore une révélation sans âge, qui parlera toujours avec la même force d'actualité, de présence à l'esprit et au cœur. Du premier aspect, l'historien s'empare, — du second le poète, et ils se méprisent mutuellement, sans voir qu'ils scrutent chacun une face de cette vérité à double visage. Un chef-d'œuvre c'est une empreinte déposée par l'histoire, mais c'est aussi une source permanente de poésie ; c'est un mort embaumé, mais aussi un vivant sans déclin.

On ne saurait négligé de Rubens, ni l'homme profondément ancré dans son temps, s'expliquant par lui, et l'expliquant, ni l'homme de tous les temps dont le génie déborde la place assignée par le sort et émeut en nous des sentiments, indépendants du passager, des sentiments qui sont nés et qui disparaîtront avec notre race.

***

Il y a eu, né au XVI[e] siècle et achevé au XVII[e], un mouvement de la Société, de la Littérature et de l'Art, qui coïncide souvent avec la Renaissance et pourtant ne s'identifie pas avec elle, l'Humanisme. Rubens est un de ses plus magnifiques représentants.

L'Humanisme effectue le passage du Moyen-âge, dont il abandonne le principe central : la vie religieuse, la pensée religieuse, aux Temps Modernes, dont il ignore encore le culte de l'individu. A mi-chemin, libéré de la tutelle divine, mais non éparpillé dans le jeu décevant des

individualismes, il croit à l'Homme, à sa tâche, à sa puissance, à sa grandeur. Il marque le moment où l'Homme et la Nature entament, hors de la présence de Dieu, un dialogue face à face, sur pied d'égalité. Le Moyen-âge est clos, où l'on ne pensait, ne comprenait, ne sentait qu'à travers la religion, où tout n'était que rameaux issus de ce tronc unique et élancé, où l'on n'avait en quelque sorte que la gestion des vérités qu'elle révélait, et que la pensée commentait mais ne discutait pas.

L'Homme a foi en lui et se sent le maître. Il s'exalte devant l'étendue de ses possibilités et lance son esprit à la conquête, au pillage de cet immense trésor qu'est le monde. Alors naît une génération d'artistes universels maniant toutes les techniques et s'intéressant à toutes les curiosités, tel Vinci, curieux du passé et de l'antiquité comme du présent, sollicité par les attraits de la Science et de l'Erudition comme de l'Art; et en disant l'Art il faut entendre de tous les Arts. La puissance de l'Humanité leur paraît universelle, et ils se veulent universels comme elle.

On a chicané à Rubens le titre d'humaniste. Oui, peut-être, si l'on donne au mot son sens le plus restreint, le plus littéral, si l'on y voit seulement l'érudition. Mais seule compte l'attitude de l'esprit : or, au sens le plus élevé du mot, Rubens appartient à l'humanisme. Il pense et vit naturellement dans l'universel. Peintre, il l'est avant tout, certes, mais il n'accepterait pas d'être réduit à une « spécialité » sociale. Il sera gentilhomme, il sera homme de cour, il sera même ambassadeur; diplomate qui rend aux arts la politesse que l'artiste fit à la diplomatie, S. E. le Comte de Kerchove de Denterghem nous l'a montré, en des pages aussi pénétrantes que savantes, au seuil de ce volume. Ni homme d'un métier, ni homme d'un milieu, Rubens échangé aussi bien des correspondances avec l'archiduchesse Isabelle qu'avec le sculpteur Duquesnoy, avec Buckingham qu'avec le peintre Sustermans, ou ces érudits, ces humanistes les Peiresc, les Pierre Dupuy, les J.-G. Gevaert qui avec les Plantin, les Moretus étaient ses amis les plus chers. Il n'est même

pas l'homme d'un pays. « *J'estime*, écrit-il, *que tout le Monde est ma patrie* ».

Les ouvertures de sa pensée sont infinies : il connait intimement le sens et la marche secrète des événements politiques, et y intervient à l'occasion; il a « *visité au cours de ses pérégrinations tant de pays différents et multorum hominum mores et urbes* » (car il ne dédaigne pas d'écrire en latin lui qui parle le flamand, le français, l'italien, l'espagnol et l'anglais); pendant qu'il peint, il écoute quelque lecture d'un de ces auteurs qu'illustrait déjà son maître Vœnius, qui maniait d'ailleurs le vers latin, un Plutarque, un Senèque ou un Horace, puis il se détend par une promenade à cheval. Ses lettres nous le montrent collectionnant les médailles, discutant quelque problème archéologique, recevant et échangeant activement tous livres nouveaux, de philosophie, d'érudition ou même d'astronomie, s'intéressant à mainte curiosité, horloge sans mécanisme, miroir grossissant ou encore ce « plan de mouvement perpétuel » qu'il communique à Peiresc.

Il est universel de curiosité, sinon de science, mais, si je puis dire, il n'est qu'universel; autre trait de l'humanisme. Il ignore aussi profondément les ressources mystiques de l'âge précédent que les inquiétudes de l'individu aux siècles suivants; il ne se meut que sur le plan d'une humanité générale. Deux siècles d'individualisme triomphant nous ont donné de la personnalité en art une notion plus restreinte et plus exigeante que Rubens dérange parfois. Nous pensons particulier, alors que ces hommes pensaient général. Nous sommes attachés à une certaine conception de la profondeur, et eux de l'étendue de la pensée.

Rubens et Raphaël, plus soucieux de s'universaliser que de s'individualiser, animés à un siècle de distance du même souci humaniste de plier les accidents de la sensibilité à l'égalisation de la pensée, nous étonnent avec leur atelier, ces élèves et ces collaborateurs qui exécutent pour eux, sur le thème d'une idée générale et d'une esquisse, et sous le contrôle de leurs corrections. Notre époque

conçoit difficilement cette création collective, seulement dirigée par le maître. Comment, malgré ce qu'il appelle lui-même son « formidable travail », Rubens aurait-il pu réaliser entièrement son énorme production ? En 1625 ne le verrons-nous pas s'éloigner plusieurs mois pour les besoins d'une mission politique, sans que l'atelier cesse de faire face aux commandes ? Il est bien l'homme de son temps qui ne croit pas à l'incommunicable entre les êtres, qui s'intéresse bien plus aux larges valeurs humaines qu'à leur incidence imprévue dans un tempérament, qui conçoit l'humanité générale mais ignore encore l'homme et sa solitude intérieure.

Et pourtant au même moment vivaient le Greco, plus âgé, Rembrandt, plus jeune; un monde nouveau naissait où retentirait un jour la parole de Gide « *Ne t'attache en toi qu'à ce que tu sens qui n'est nulle part ailleurs qu'en toi-même, et crée de toi, impatiemment ou patiemment, ah ! le plus irremplaçable des êtres* ». L'âme moderne aurait tendance à mieux se reconnaître dans le trouble pathétique de Rembrandt que dans la magnifique autorité de Rubens, de même qu'elle est moins sensible à la certitude de Bossuet qu'à l'inquiétude de Pascal. Nous y voyons notre grandeur, nous pourrions avec une égale justice y percevoir notre faiblesse. Nous aimons l'accent intime des confessions, nous nous élevons malaisément à l'ampleur d'une expression universelle. Quelle magnificence cependant dans ces esprits comme Rubens et Bossuet, où se retrouvent le même goût de l'équilibre intellectuel et sensible, de l'expression soutenue, égale et ample. La même autorité de la pensée sachant s'appuyer sur l'essentiel et écarter de sa route royale les accidents émouvants, pittoresques ou raffinés qui risqueraient de la compromettre; s'ils ne sont point descendus dans les obscures profondeurs de l'être privé, du moins n'ont-ils pas couru le risque d'en rester prisonniers.

En revanche, de tels esprits possédaient encore le sens de la grandeur. L'âge de l'humanisme n'a pas impunément révélé à l'homme son pouvoir sur le monde et sur lui-

même ; il lui a communiqué une exaltation, une ivresse, qui s'est traduite par l'ampleur des conceptions et un sens naturel du grand. Il ne faudrait pas beaucoup jouer sur les mots pour dans cet humanisme montrer un « surhumanisme ». La religion subsiste, mais non l'humilité chrétienne qui prosternait le Moyen-Age en face de Dieu. On médite sur la mort, sur la fragilité de l'homme, sur sa petitesse. Cette humiliation réfléchie reste grandiose. N'oublions pas que dans le domaine religieux l'humanisme est lié au mouvement de la Contre-Réforme.

Tous les génies qui se rattachent à cette lignée ont conçu, pensé, senti, et exécuté grand. Michel-Ange tout le premier, qui marque le jeune Rubens d'une empreinte si profonde. Comme lui, l'Anversois mènera un peuple de géants, où la force humaine paraît multipliée; comme lui il aura besoin d'arpents de muraille; jusque dans l'aspect le plus matériel de son art, la surface, il aura besoin d'espaces à l'échelle de son ambition.

Sa grandeur ! Comme elle est devenue difficilement intelligible à notre temps d'individualistes. Dans Rubens, dans Delacroix, où pourtant la grandeur est surtout une nostalgie, nous préférons les esquisses aux vastes compositions. A coup sûr, il entre dans ce jugement de la sensibilité, et de la plus rare, mais aussi quelle incompréhension d'un génie trop écrasant pour nous. Écoutez-le confier en 1621 à William Trumbell : « *La capacité d'un tableau nous rend plus de courage pour expliquer bien et vraisemblablement notre concept... Je confesse d'être par mon instinct naturel plus propre à faire des ouvrages très grands que de petites curiosités. Mon talent est tel que jamais entreprise encore qu'elle fut démesurée en quantité et diversité du sujet n'a surmonté mon courage* ».

Ainsi Rubens appartient bien à l'humanisme par la force de son art, appuyé sur l'universalité et la grandeur. Mais quant au fond ? Il est aisé de prévoir que les génies de cette famille n'ont pas apporté, comme un Rembrandt, un Goya, un Delacroix une confession sur

leur vie intérieure, sa complexité tourmentée, ses prolongements mystérieux. Ils ont exprimé avec une admirable autorité quelques-uns des grands sentiments humains qui reposent au fond de nous et sont les éléments de notre existence à tous. Vinci magnifie les pouvoirs de l'intelligence, Raphaël l'harmonie de la raison, Michel-Ange la tension de l'énergie, Titien la sérénité toute gonflée des sens satisfaits. Et Rubens ? Rubens, qui est le dernier d'entre eux comme si l'esprit de l'Humanisme avait mis un siècle à passer d'Italie en Flandre, pour y lancer sa dernière fusée, Rubens lui aussi s'attache à une de ces vérités essentielles de l'homme, à la plus fondamentale de toutes : à la vie même et à son bonheur.

Il est fidèle en cela au génie des Flandres et il ne fait que donner libre cours à une poussée qui travaillait la peinture du Nord depuis deux siècles, depuis ses origines. Le primitif flamand aimait déjà la vie, il la cherchait, mais naïvement il croyait traduire sa jouissance en reproduisant aussi fidèlement que possible ce qui la provoquait c'est-à-dire le spectacle de la nature; son application et sa conscience figeaient ces apparences et en chassaient la vie qu'il y poursuivait.

Au XVI^e^ siècle Breughel fait un pas considérable en avant. Il s'attache au mouvement, à l'action, aux signes extérieurs de la vie, il la fait grouiller dans les foules, il la manifeste dans son Berger qui court, dans ses Aveugles qui tombent, dans les rythmes des Saisons.

La vie était à pied d'œuvre. Il restait à Rubens à passer de son spectacle, à sa présence à sa suggestion, à faire d'elle une force poétique. Et nous voici ainsi amenés à quitter sa position historique pour envisager son apport éternel.

***

Rubens restera le plus grand poète de la vie, de son intensité, de son lyrisme. Il lui a dédié son œuvre tout entier, il a dit l'ardeur de l'action qui la porte à son maximum, la plénitude des joies physiques qui l'exalte, la femme et l'amour qui la transmettent, l'enfant qui en est le signe intact et neuf.

Il lui a demandé tous ses sujets : dans l'antiquité il a vu les divinités mythologiques en qui s'accusaient les forces naturelles : satyres, nymphes ou naïades et sa première grande composition païenne sera en 1604 une Bacchanale, l'Hercule ivre de Dresde. A la religion il a emprunté les scènes de martyre secouées de violence, les guérisons de possédés tordus par le démon, et surtout trois grands thèmes qu'il reprend sans cesse : les Adorations des mages, déploiements de foule et de pompe, les Jugements derniers, écroulements de corps, tournoiements de damnés et d'élus, grappes vertigineuses de chairs et de gestes, que lui révéla Michel-Ange, enfin les agonies du Christ, où la mort exalte le paroxysme du drame. Dès qu'il est libre de son inspiration, il imagine des déchaînements de forces affrontées : hommes contre hommes et ce sont les Batailles (Combat des Amazones, Prise de Tunis, Défaite de Sennacherib, etc...), hommes contre bêtes et ce sont les innombrables Chasses au fauve.

Les grands peintres savent asservir au sentiment qu'ils expriment les parties les plus matérielles à leur art. Ainsi la composition. En Italie Rubens a appris les belles ordonnances classiques mais leur symétrie, leur rigueur définitive expriment trop la stabilité, l'immobilité pour qu'il puisse y introduire son sens ardent de la Vie. Il lui faut les animer, les transformer, les bouleverser. Il reste fidèle au principe de dégager quelques lignes directrices qui donnent au tableau à la fois son unité, sa clarté, son harmonie, mais il les veut instables, rompant l'équilibre au profit du mouvement. Alors que les Italiens affectionnent l'axe median, source de symétrie, il lui substitue ou lui ajoute la diagonale, forme ascendante, basculante, qui traverse, entraîne dans son trajet la majorité de ses tableaux.

Souvent il base sa composition non pas sur une construction de lignes fixes, mais sur un mouvement dont il suggère la trajectoire traversant sa toile ou en entraînant les éléments dans son tourbillon. Il y crée des courants comme ceux qui brassent les débris à la surface

de l'eau. *Le Combat des Amazones* par exemple est un mouvement giratoire, dessiné autour de la courbure du pont, et poussant de son souffle la charge des cavaliers terminée par la chute des chevaux qui tombent. Dans la *Vierge aux Anges* du Louvre le chapelet des corps enfantins tournoie autour de la Madone et devient autour d'elle une vivante spirale. Parfois c'est un simple élan qui se propage d'un côté à l'autre du tableau, passant d'un personnage au suivant au gré d'un corps qui se penche, d'une draperie qui flotte, d'un bras qui se tend. A quel point Rubens est alors dans la tradition flamande, on l'imaginera en revoyant les Aveugles de Breughel, culbutant les uns sur les autres, comme une file de quilles, depuis le malheureux de gauche encore debout jusqu'à celui de droite complètement écroulé.

Chaque élément de la peinture est entraîné dans cette fièvre collective, et souvent Rubens donne au corps cette torsion du ressort prêt à se détendre, dont il avait trouvé l'exemple dans Michel-Ange.

Cette transmutation du réel emporté, balayé par les souffles dont il l'anime, il la porte plus loin, jusque dans la matière des choses. Partagé encore entre son tempérament flamand et son éducation classique italienne, il n'ose se libérer de l'idéal de la forme humaine, tiré de l'antique, et en même temps il voudrait échapper à la froideur et à l'immobilité de ces contours trop précis. A noter la beauté plastique des statues, ne reflétera-t-on pas leur aspect figé ? A nouveau, son génie concilie les contraires. « *Distinguez*, dit-il dans son *Fragment sur l'Antique, la matière d'avec la forme* ». A la forme il appartiendra d'établir le jeu des proportions et de leur harmonie, inspiré des statues antiques — mais la matière qu'elle enferme doit rester libre, charnelle, vivante. Du reste voici le passage entier « *La connaissance des antiques importe pour la dernière perfection de la peinture, mais que l'usage en soit judicieux et ne sente la pierre de manière quelconque. Distinguez la matière d'avec la forme ; si vous tirez de ces fragments je ne sais quoi de dur, de difficile, ce qu'il y a de*

plus épineux dans l'anatomie, si vous n'imitez pas la chair, vous peignez des marbres teintés ». La chair, il semble que ce soit la glaise pétrie par ce sculpteur. Elle est partout, avec sa douce chaleur, sa tendre flexibilité et le peintre craint tant d'en étouffer la vibration vivante qu'au lieu de l'arrêter par la ligne de contour qu'il trace, il établit souvent à sa limite, selon l'exemple de Titien âgé, une légère estompe claire, un bref halo qui prolonge sa clarté et fait rayonner sa tiédeur et sa lumière. Il sauvegarde ainsi ce « *caractère insaisissable et tremblant de la nature, que le dessin de Raphaël ne rend jamais* », et qui selon Baudelaire (Salon de 1845) est le propre du dessin des grands coloristes. Cette chair, il entend si peu la laisser brimer par la forme précise qui l'enferme, qu'il la gonfle, la plisse en bourrelets, et en saillies, en nodosités qui sont comme ses affirmations d'indépendance, ses évasions hors du trait trop rigide. Et même, il imaginera parfois de faire saisir un corps non par sa forme mais par sa chair. Le Temps enlevant la Vérité de la Vie de Marie de Médicis n'enlace pas du bras cette femme qu'il soulève, il l'empoigne à pleine peau, il accroche sa main sur une masse de chair, qu'il saisit comme une anse.

Un dernier domaine subsiste que le flot envahisseur de la vie puisse encore submerger : l'exécution, la technique. Les primitifs n'avaient vu dans la pâte colorée qu'ils maniaient qu'un moyen de copier les matières qu'ils voyaient. Titien a créé toute la peinture moderne, celle de Vélazquez, de Rubens, de Fragonard ou de Delacroix, celle de tous les peintres qui ne restèrent pas sous la férule classique comme David ou Ingres, en révélant que la technique n'était pas seulement un moyen d'imitation, de reproduction, mais un moyen d'expression et de suggestion, capable par le seul maniement de l'exécutant, de communiquer, à la manière de l'instrument de musique, une sensation propre, une émotion particulière.

Cette leçon, comme Rubens l'entendra ! La pâte n'est plus la surface lisse, émaillée, anonyme de ses prédécesseurs; elle est la cire molle où s'enregistrent le

mouvement de l'exécution, sa nervosité, ses élans, ses détentes; elle est le graphique subtil des pulsations de sa main et de son cœur. On y voit les traces de la bataille de la création, comme l'herbe foulée d'un pré garde la marque d'un combat.

Le dessin suit l'entraînement général. Ce ne sont plus les petites lignes droites, cassées, anguleuses, où l'œil s'accroche, des primitifs du Nord; ce n'est pas le tracé ferme et pur, qui immobilise, de la plupart des Italiens; c'est une sinuosité qui court, rapide, onduleuse, une ligne de vie; elle sillonne l'espace avec les souples courbures d'un fleuve ouvrant son chemin.

Sa couleur n'accepte que les tons intenses, francs, pleins d'une vitalité saine. Plutôt que de les unifier les uns avec les autres pour créer une harmonie, il préfère les orchestrer, réaliser la symphonie où ils s'associent avec un égal éclat, que seuls quelques gris servent à accentuer. Par quelle prédestination son nom même coïncide-t-il avec un mot latin et semble-t-il un de ces pseudonymes savants qu'adoptent parfois les humanistes : Rubens, le rouge; Rubens, le vermeil !

***

Cette prédominance de la vie physique interdira-t-elle à Rubens l'accès des hauteurs de la vie spirituelle ? Même pas, car c'est par elle, par son intermédiaire qu'il rejoindra quelques-unes des émotions les plus sublimes (Delacroix vante quelque part ses « sublimes idées ! ») qu'offre l'Histoire de la peinture. Il trouve sans cesse le détail matériel qui nous frappe comme un choc, telle l'image concrète par quoi s'exprime le poète, et dont l'ébranlement en nous se communique jusqu'au cœur. Ce sont ces gouttes d'eau sur la peau des Naïades du *Débarquement de Marie de Médicis* qui apportent avec elles toute la mer, ou bien dans le *Coup de lance* ce quartier de chair qui se soulève atrocement sous la pesée du fer, ou bien le geste saisissant de Saint Dominique qui, dans le tableau

de Lyon, couvre la terre d'un pan de sa robe pour la protéger de la colère divine. Quelle profondeur ce sentiment n'atteint-t-il pas ainsi dans ses Christs morts. ! Il y met une telle vérité physique que cette force d'évidence s'étend jusqu'à l'âme qu'elle bouleverse : il a traduit la mort par le poids horrible du corps qui, privé du souffle qui l'animait, retourne à sa pesanteur : corps détaché, abandonné, qui glisse à la terre; croix chargée d'un Dieu, sous laquelle faiblissent les colosses qui la dressent, tel jadis Saint Christophe ployant sous la charge de l'Enfant Jésus; et parfois c'est un infime détail, comme ce caillot de sang qui obstrue la narine du *Christ à la paille*... La *Communion de Saint François* est là, au demeurant, pour nous montrer jusqu'à quelle pureté de spiritualité cette puissance physique sait atteindre.

A mesure d'ailleurs que s'ordonne en lui le tumulte de la jeunesse, les voix intérieures se font mieux entendre. En 1630, quatre ans après la mort de sa première femme Isabelle Brandt, Rubens, âgé de cinquante-neuf ans, épouse la blonde Hélène Fourment, jeune fille de seize ans. La fougue physique devient amour, et il est peu de chants de tendresse aussi chaleureux et aussi caressants que le *Portrait d'Hélène et de ses enfants*.

L'âge vient. En 1635, Rubens achète le Château de Steen, où, détaché de l'agitation de la Société et des Cours, il va passer la majeure partie de ses dernières années. Il semble que pour les êtres puissants et sensibles, l'approche de la mort apporte une sérénité nouvelle : l'homme se penche alors avec sympathie vers cette vie universelle et diffuse où, petit remous qui s'efface, il va bientôt s'engloutir à son tour. Une étrange complicité s'établit entre lui et la Nature. Les « événements » perdent leur prix, ils se dissipent pour dégager le cadre qu'ils masquent et qui seul désormais compte. Titien, Poussin, Delacroix ont connu cette paix crépusculaire; déjà un peu détachés des hommes, des passions, des actions dont la perspective nouvelle qui se découvre à eux réduit les proportions, ils mesurent la grandeur d'un apparent silence

qu'emplissent les bruissements de l'Univers devenus perceptibles à leur oreille.

Rubens découvre pleinement, et exprime en ces vastes paysages qu'il affectionne alors, une vie plus secrète, mais plus puissante, plus énorme, plus grandiose, celle du monde, et sa sérénité de force éternelle. La vie se diffuse dans le roulement des nuages, dans les projections à travers l'espace des rayons de lumière ou des arcs-en-ciel, dans les houles de l'étendue terrestre soulevée, bosselée, parcourue de mouvements de terrain, et de chemins qui fuient.

> Le vent lit à quelqu'un d'invisible un passage
> Du poème inouï de la création...
> L'hosanna des forêts, des fleuves et des plaines
> S'élève gravement vers Dieu, Père du Jour... (1).

Une vie énorme, taciturne, agitée de secousses, semble émaner, par delà les accidents que lui imprime l'homme, du principe permanent des choses.

La *Kermesse* ramasse en elle tout le sens de l'Œuvre de Rubens —, elle en est comme le symbole. D'abord c'est et ce n'est que l'explosion des forces vitales les plus débridées de la Flandre. On boit, on crie, on aime, on chante, on danse; tout cela s'agite, se soulève, retombe, se mêle et s'embrouille ainsi que les énormes bouillons d'une eau surchauffée. Mais, peu à peu, la composition s'amincit, les groupes se font plus rares, s'effilochent, sur le seuil de la nature. Le tumulte décroît, submergé par la fraîcheur de l'air plus limpide et plus calme. Il n'y a plus que le soir et la paix des champs. Les derniers lurons crient si fort qu'ils n'entendent pas le silence qui monte avec la nuit. Encore un pas, et nous sommes dans la plaine, qui se soulève avec douceur comme la poitrine d'un dormeur. L'agitation humaine s'absorbe dans le rythme plus lent, mais gigantesque de l'univers, — qui se referme sur elle, ainsi que le silence sur le cri aigu des deux oiseaux qui fuient dans l'espace.

René Huyghe.

---

(1) Victor Hugo. Les Contemplations I. 4,

CATALOGUE

JACQUES D'ARTHOIS

Peintre de paysages, baptisé à Bruxelles, le 12 octobre 1613, mort après 1684 (en 1686 ?). Inscrit à la Gilde en 1634. Il travaillait vite et aisément; aussi a-t-il laissé une production très abondante. Toutes les grandes Galeries d'Europe possèdent de ses tableaux et certains petits Musées en ont des séries entières (le Musée de Quimper p. ex.). Il puisait souvent ses motifs dans la forêt de Soignes qui, à l'époque, s'étendait jusqu'aux portes de Bruxelles. D'excellents peintres, tel Gaspard de Crayer, lui demandaient d'exécuter les fonds de leurs tableaux; d'autres, également réputés, comme David Teniers le Jeune, A. F. Van der Meulen ou Gonzales Coques étoffairent ses paysages de scènes humaines. Souvent ses paysages étaient destinés à être encastrés dans les boiseries des demeures particulières ou des églises; on en a également transposés en tapisseries. Il a eu de nombreux élèves et imitateurs, dont les tableaux passent souvent sous son nom.

Avec Lodewyk de Vadder, Jacques d'Arthois a joué un rôle particulier dans la peinture de paysage flamande au XVII^e^ siècle : il lui a transmis la conception de Rubens. Depuis ces deux artistes jusqu'aux frères Cornelis et Jean-Baptiste Huysmans, le paysage sera traité largement, avec une note héroïque, avec un rythme et une couleur décoratifs. Il constitue ainsi le type même de paysage flamand à l'opposé de celui des Hollandais, toujours plus sobre et plus intime. Les hardiesses de la couleur de Vadder et d'Arthois rangent ces peintres au nombre des précurseurs des romantiques du XIX^e^ siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1908 voir l'article du *Dictionnaire de Thieme-Becker*, II (1908), p. 162. Depuis :
Baron A. Van Zuylen Van Nyevelet : Inventaire de tableaux d'Octavien Van Steenberghe et Marie Danneels, sa femme, en 1688, à Bruges,

Les Annales de la Soc. d'émulation de Bruges, 1910, Fasc. 1 à IV, p. 261-267; *Th. v. Frimmel*, Zur Geschichte der Puthonschen Gemäldesammlung, Blätter für Gemäldekunde, juillet-août 1911, p. 19-27; *R. Oldenbourg*, Die fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 147, 178, 179, 182.

1. PAYSAGE

Un chemin creux à l'ombre de hauts arbres aux couleurs automnales. Dans l'échappée, la vue embrasse une plaine accidentée que modèlent des coups de soleil. Le vent chasse dans le ciel de gros nuages blancs. Au premier plan passent quelques paysans.

Toile. H. 1,23; L. 1,10.

Non signé.

Entré en 1926 au Kaiser-Friedrich Museum comme don anonyme.

Un des plus libres paysages de Jacques d'Arthois. D'un ton éclatant, composé avec grandeur et sans artifice, ressenti avec fraîcheur, animé d'un souffle puissant, il continue d'une manière personnelle la note héroïque et décorative que Rubens a apportée au paysage flamand.

BIBL. ET REPR. *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum*, Berlin, 1931, nº 1967, p. 23, volume de reproduction, p. 4.

AU KAISER-FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN

PIERRE BOEL

Peintre d'animaux et de natures mortes, graveur, baptisé à Anvers le 22 octobre 1622, mort à Paris le 3 septembre 1674. Il voyagea en Italie (à Gênes et à Rome) et en 1650-51 se fit inscrire comme franc-maître à la Gilde d'Anvers. Mais il avait acquis un certain renom avant cette date puisque en 1649 Wenzel Hollar a gravé une de ses natures mortes. Son maître est inconnu, mais on le devine : c'est Jean Fyt. Toute sa vie Boel est resté sous son influence, en forçant aussi bien sa manière sombre (Nature morte à Munich) que sa manière claire (le tableau exposé). Mais il a toujours montré un sens très personnel de la couleur et la même étonnante virtuosité du détail que son maître. Il l'a parfois dépassé dans l'habileté de la composition (la grande Vanité du Musée de Lille) et dans l'harmonie colorée, plus gaie et plus variée que celle de Fyt (le tableau exposé). Le contact avec la peinture italienne lui a donné une certaine largeur de la touche et une générosité de la pâte. Boel intéresse l'art français, car à partir de 1668 il se fixe à Paris et entre dans l'équipe de Charles Le Brun pour donner aux Gobelins des cartons de tapisseries. Il fut nommé « peintre ordinaire du roi » et passa le reste de sa vie en France, très apprécié comme peintre décorateur. On conçoit aisément que sa touche juste et uniforme ait pu trouver une interprétation fidèle dans la technique du tissage. Il préparait soigneusement ses peintures ainsi qu'en témoignent ses dessins dont le Musée du Louvre possède plus de deux cents.

Il semble que le passage de Boel, plus encore que celui de Fyt, ait laissé une impression à Gênes : il s'est formé dans cette ville une petite école de nature morte où l'on sent son influence.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1910, voir l'article de *H. Hymans* dans le *Dictionnaire de Thieme-Becker*, T. IV, pp. 199-200. Depuis : *R. Oldenbourg*, Die Fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 195-196; G. Glück, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Vienne 1933, p. 364.

2. OISEAUX MORTS DANS LA NEIGE

Au pied d'un arbre dont on ne voit que le bas, près d'un socle de pierre se trouve une grosse cage sur laquelle est posée une perdrix morte. D'autres oiseaux morts sont étendus dans la neige, devant la cage.

Toile. H. 0,55; L. 0,70.
Signé sur la cage : P.B.

Peint vers 1670. Appartient en tout cas à la dernière période de l'artiste à cause du coloris très clair.
Tableau personnel de Boel, d'une gamme vive et chatoyante, différente de celle de Fyt, dont l'influence est cependant reconnaissable dans le traitement du détail.

Il est possible que ce tableau fut peint en France. Dans son arrangement décoratif et dans le motif du gibier placé dans un paysage il y a quelque rapport avec François Desportes qui a pu recueillir la tradition de Boel à Paris.

A. M. LINDENMEYER-CHRIST, BALE.

AMBROISE BOSSCHAERT

Peintre de fleurs, né à Anvers vers 1565 (?), mort à la Haye en 1621. On le trouve entre 1588 et 1599 dans les registres de la Gilde de Saint Luc d'Anvers. Il appartient donc aussi bien par sa naissance que par sa formation à l'école flamande et non à la hollandaise, comme l'indiquent d'habitude les dictionnaires et les catalogues des Musées, même récents (p. ex. celui de Mauritshuis, de 1935, d'ailleurs excellent). De 1597 à 1613 on le trouve mentionné à Middebourg, de 1616 à 1618 à Utrecht. Il semble avoir exercé une grande influence sur le genre qu'il a choisi et les tableaux de ses fils Johannes, Abraham et Ambrosius II passent souvent pour ses œuvres. D'autre part, on remarque son influence dans les fleurs de Roelandt Savery, qui était un ami de la famille Bosschaert et dans celles de Balthasar Van der Ast, artiste hollandais qui a transmis sa manière à ses compatriotes.

On ne connaît pas encore les œuvres de jeunesse de Bosschaert, ce qui ne permet pas de trancher la question si c'est à lui ou à Brueghel de Velours que revient l'honneur d'avoir créé le tableau de fleurs. Il est cependant probable qu'il y précéda Brueghel, un peu plus jeune que lui et moins précoce (en 1588, alors que Bosschaert est franc-maître de la Gilde d'Anvers, Brueghel reste encore dans l'ombre et il ne sera franc-maître que neuf ans plus tard, après son retour d'Italie).

On sent dans sa couleur claire et dans sa facture mince le rapport direct avec la peinture de gouache et d'aquarelle très répandue à Anvers à l'époque. Sorti sans doute comme Brueghel de Velours, du milieu des miniaturistes, Bosschaert a gardé toute sa vie, beaucoup plus que son souple rival les habitudes archaïques de sa formation. Ses natures mortes sont conçues suivant la mentalité

du XVI[e] siècle : l'absence d'accent dans la composition et dans l'éclairage, l'attention portée en même temps sur tous les détails. Admirable dessinateur, il colore les formes plutôt qu'il ne les peint, mais dans l'arabesque déliée d'une tige, dans la tendre modulation d'un pétale il dévoile des trésors de sensibilité plastique. Comme Brueghel de Velours, il frappe par l'acuité de sa vision et par son enthousiasme devant la nature : on y sent l'artiste qui découvre tout un domaine nouveau de la peinture. De cet enthousiasme, de cet appétit enfantin de s'emparer de tout objet minuscule du monde végétal et animal, dernier reflet de l'universelle curiosité humaniste du XVI[e] siècle, vient chez lui l'idée des juxtapositions arbitraires d'objets qui nous charment par leur imprévu.

L'art de Bosschaert reste foncièrement flamand : relativement plus intellectuel que celui des Hollandais, gardant toujours la nuance décorative, aimant une gamme de couleurs claire et vive. Ce n'est qu'à la suite de son séjour prolongé à Utrecht qu'on décèle chez lui un sentiment plus marqué de l'intimité, dont l'imprégna l'ambiance hollandaise.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1910 voir l'article de *A. Bredius* dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, IV, 1910, p. 400. Depuis : *A. Bredius*, Oud Holland, XXXI (1913), p. 138; *R. Oldenbourg*, Die Fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 16; *Pieter de Boer*, article De Bosschaerts dans le catalogue de l'Exp. Helsche en Fluweelen Brueghel, Amsterdam, 1934, pp. 18-20.

3. FLEURS SUR UN FOND DE PAYSAGE

Sur le parapet d'une baie ouverte sur un paysage, se trouve un vase rempli de fleurs. On y distingue des tulipes, des roses, un iris, du muguet, une jonquille et diverses

fleurs de champs. Une libellule frôle l'iris, un papillon visite une tulipe, une abeille s'est posée sur une rose. Sur le parapet sont placés deux coquillages et un œillet dont s'approche un insecte.

Cuivre. H. 0,32; L. 0,27.
Signé et daté en bas, à droite : AB (entrelacés) 1619.
Coll. U. Palm, Stockholm; G. Stenman, Stockholm.
Exp. Brueghel, Gal. Pieter de Boer, Amsterdam, 1934, nº 251.

C'est encore la conception archaïque de la nature morte, presque celle des Primitifs, qui se fait jour dans cette peinture : addition descriptive d'objets, dont chacun garde tout son caractère particulier, sans la moindre recherche d'un lien ou d'un accent dominant. La lumière est froide et égale, l'air d'une limpidité surnaturelle; mais les objets sont vus avec une acuité passionnée, le paysage qui leur sert de fond n'est qu'un pâle mirage : ainsi ils s'imposent à nous avec intensité. Les fleurs viennent des champs et des jardins; elles sont entourées d'insectes et de coquillages; elles se superposent à un paysage : ce choix capricieux, ces voisinages indifférents qui soulignent l'existence corporelle de chaque objet dans tout ce qu'elle a de mystérieux, sont la source d'un charme étrange que poursuivent certains de nos peintres contemporains, plus ou moins directement apparentés au mouvement surréaliste : Pierre Roy, Max Ernst, Salvator Dali et d'autres.

BIBL. ET REPR. *Pieter de Boer*, Article *De Bosschaerts* dans la Cat. de l'exp. Brueghel, Amsterdam, 1934, p. 20, nº 12, repr.

A M. LE DOCTEUR EINAR PERMAN, STOCKHOLM.

VICTOR BOUCQUET

Peintre d'histoire et de portraits, né à Furnes en 1619, mort dans cette ville le 11 février 1677. Entièrement oublié au XIX^e siècle, bien que *Descamps* (Vie des peintres, 1754, t. II, pp. 277-78) l'ait remarqué, il ne fut rendu à l'histoire de l'art qu'en 1922 par *Pierre Bautier*. Il est probable qu'il ait fait un voyage en Italie et en Espagne. Ses œuvres décoratives « d'un style très large, pleines de brio et dénonçant des qualités de peintre tout à fait remarquables » (*E. Michel, loc. cit.*) ornent plusieurs églises de Loo, de Nieuport et d'Ostende. Dans ses portraits il se montre retenu, sévère, sobre à la manière espagnole; on n'en connaît d'ailleurs que deux, le Porte-étendard du Louvre, signé et daté de 1664, et le tableau exposé ici. Descamps, homme du XVIII^e siècle, admirait un certain « génie » avec lequel il composait; mais son dessin ramassé lui paraissait être de « nature courte » et sa couleur puissante, aux tons locaux accusés, lui faisait l'effet de « crudité ».

Par sa parenté d'esprit avec la peinture espagnole, par son réalisme grave et sonore, Boucquet occupe une place assez exceptionnelle parmi les portraitistes flamands de son temps : elle est comparable à celle qui revient à Siberechts dans le domaine de la peinture de genre et du paysage, moins toutefois le sentiment foncièrement naïf, source du charme et de la puissance du peintre des Gués.

BIBLIOGRAPHIE. *J.-B. Descamps*, Vie des peintres, Paris 1754, t. II, p. 277 et 278, et Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, 1769, p. 272 et pp. 309-310; *Inventaire des Objets d'art de la Flandre Occidentale*, Bruges, 1852 (Newport-Furnes-Loo); *Van de Putte*, Loo, son église, Bull. des Comiss. roy. d'art et d'arch., 1863, p. 45; *Marcel Nicolle*, Les récentes acquisitions du Louvre, Revue de l'Art anc. et mod.,

1901, II, p. 195-196; *Pierre Bautier*, Au Musée de Bruxelles, Bull. de la Vie artistique, Paris, 1922, p. 23; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, école flamande, Paris, éd. de l'Illustration, 1927, p. 107, pl. 109; *Fierens-Gevaert et Arthur Laes*, Catalogue de la Peinture ancienne, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1927, nº 873; *Pierre Bautier*, Mémorial jubilaire de la Société des Amis des Musées Royaux de l'État à Bruxelles, XXV années d'activité, Bruxelles, 1932, p. 45.

4. PORTRAIT D'UN OFFICIER

Il est debout, vu à mi-corps, tourné de trois quarts à droite. Le teint basané, les cheveux bouclés tombant sur les épaules, il est vêtu d'un justaucorps noir galonné d'argent, l'épée au côté. Sa main droite s'appuie sur la pomme d'une canne, de la gauche il désigne un objet qui semble se trouver à côté du spectateur. Le fond est constitué par un rideau vert et par un paysage.
Paul de Grave, archéologue, propose d'identifier cet officier sans doute espagnol avec Don Juan Carro, sergent-major du régiment de Don Joseph de Monrique, en garnison à Furnes à l'époque.

Toile. H. 0,76; L. 1,01.

Non signé.

Coll. Eugène Richtenberger (vente Paris, 19-20 avril 1921, nº 31). Acquis à cette vente par la « Société des Amis des Musées Royaux de Belgique » et donné par elle au Musée de Bruxelles.

Exp. de l'Art Belge au XVII[e] siècle, Bruxelles, 1910, nº

Peint vers 1660-1670 ?
La datation plus exacte de ce tableau ne paraît pas encore possible. Son exécution pourrait se placer à quelques années de distance de celle du « Porte-Étendard » du Musée du Louvre, daté de 1664. Le style est assez différent.

Le tableau a un parfum espagnol incontestable : il le doit non seulement au modèle, plein de morgue castillane, mais surtout à sa couleur aux valeurs nettement tranchées, où le noir pur joue un grand rôle, et à une lumière sévère et froide, faisant penser à celle de Zurbaran.

BIBL. ET REPR. *Pierre Bautier*, Bull. de la Vie Artistique, 1er janvier 1922, p. 23; *Pierre Bautier*, Mémorial de la Société des Amis des Musées Royaux à Bruxelles, XXV années de l'activité, Van Oest, 1932, p. 45.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES

PAUL BRIL

Peintre de paysages et graveur, né en 1554 à Anvers, enterré à Rome le 7 octobre 1626. Élève d'un certain Damien Ortelmans, peintre obscur et « commun » *(Van Mander)*, il passe sa jeunesse à décorer des couvercles de clavecins de paysages à la détrempe. Il a certainement subi dans ce genre de travaux l'influence de l'école de Hans Bol et, plus tard, l'ascendant de son frère aîné Mathieu, dont un dessin signé et daté de 1575 se trouve dans la coll. de Grez à Bruxelles (plusieurs autres dessins incontestablement de la même main sont au Musée du Louvre).

En 1574 Paul Bril se rendit en France, où on le suit à Lyon, et il apparaît à Rome vers 1582. Il s'adjoignit à Mathieu qui s'y trouvait depuis quelques temps et travaillait au Vatican. Il apprit de lui la technique de la fresque et lorsque son frère mourut en 1583, Paul lui succéda avec succès. Son style d'abord archaïque mais d'un habile mouvement décoratif s'amplifia au contact de l'art de Girolamo Muziano et, plus tard, de celui d'Annibal Carrache. Il laissa de nombreuses décorations murales au Vatican, dans les églises de Rome et surtout dans les palais (la charmante « pergola » du Palais Rospigliosi est un chef-d'œuvre). Mais à la fin de sa vie il s'adonne presque exclusivement à la peinture de chevalet et ici l'influence décisive fut pour lui celle d'Adam Elsheimer.

Le peintre allemand apporta à Rome un sentiment nouveau dans le domaine du paysage : un réalisme délicat, uni à un esprit de bucolique simplicité. Sous le charme de ses tableaux, où une tendre lumière scande avec noblesse les terrains de la campagne romaine, Bril réduisit ses paysages et les épura, il les soumit à un

éclairage plus concentré et à un rythme plus ferme. Cela se passa dans les premières années du siècle, et, d'abord, Bril imita Elsheimer d'assez près (Paysage de montagnes du Musée de Turin daté de 1606). Puis, vers 1615, il réussit à s'assimiler profondément cette influence, à s'en servir pour son style personnel. Ainsi il arriva à créer un type de paysage totalement nouveau : d'un style grandiose, régi par la clarté latine, et, en même temps, d'une sensibilité toute nordique de la lumière et de la végétation. Par l'intermédiaire d'Agostino Tassi il transmit sa leçon à l'élève de celui-ci, le grand Claude Lorrain. Il fut donc un des fondateurs du paysage classique et son influence fut très grande à l'époque. Aux Italiens comme Tassi il offrait son génie agreste. Aux Flamands, sa virtuosité de régisseur dans l'arrangement élégant des plans, dans la silhouette incisive d'un arbre, dans le balancement rythmique des masses sombres et claires.

Son art fut vite connu en Flandre et il est difficile d'expliquer la formation d'un Denys Van Alsloot, d'un Kerstiaen de Keuninck, d'un Guillaume Van Nieulandt et de beaucoup d'autres paysagistes sans faire intervenir son influence, tandis que toute la production de Martin Ryckaert n'est que l'imitation servile et fort habile de Paul Bril.

Bibliographie. Pour la bibliographie antérieure à 1911 voir l'article du Dictionnaire Thieme-Becker, t. V. p, 16-17, par *Anton Mayer*. Depuis : *A. Mayer*, Das Leben u. die Werke der Brüder Matthäus nud Paul Bril, Leipzig, 1919 ; *E. Plietzsch*, die Frankenthaler Maler, Strasbourg, 1910; *G. I. Hoogewerff*, Nederlandsche Schilders in Italie in de XVI^e^ Eeuw., Utrecht 1912, R. *Oldenbourg*, Die flämische Malerei des XVII-ten Jahrh., Berlin, 1918, p. 20-22, 172 ; *J. A. F. Orbaan*. Onbekend e Fresco's van Mattheus Bril in het Vatican, Onze Kunst, 23 (1926) ; *A. M. Hind*, Paul Bril, Old Master's Drawings, t. I (1927), pp. 55-56 ; *M. Vaes*, Matthieu Bril (1550-83), Extrait du Bull. de l'Institut historique belge de Rome, 8 fasc., 1928, Rome 1928-29; R. *Baer*, Paul Bril, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600, Munich, 1930.

5. PAYSAGE AVEC LES PÈLERINS D'EMMAUS

Les troupeaux de chèvres et de moutons rentrent à la ferme. A droite, on accède par un escalier à une grande villa avec une tour médiévale. Sur la terrasse de la villa, auprès d'un bouquet de hauts arbres, on aperçoit assis sous une « pergola » le Christ avec les deux disciples d'Emmaüs. Vers la gauche, la campagne romaine s'étend au loin, modelée par la douce lumière du soleil couchant.

Toile. H. 0,97; L. 1,44.

Signé en bas, vers la droite : *P. Brill* (o) *1617 F.*

Faisait peut-être partie de la coll. C. Van der Geest à Anvers, entre 1626 et 1637; Coll. du roi Louis XIV (apparaît dans l'inventaire de Le Brun de 1683 sous le nº 71).

On aperçoit ce paysage accroché aux parois de la célèbre collection C. Van der Geest à Anvers dans un tableau qui la représente, peint par son conservateur Willem Van Haecht le Jeune (au Mauritshuis à la Haye). Il y voisine avec plusieurs autres peintures du Louvre, « l'Antiope » du Corrège, « Le changeur et sa femme » de Quentin Metsys, etc. Cela prouve qu'il était hautement prisé, mais ne constitue pas une preuve de son passage réel par la coll. Van der Geest, car le peintre Van Haecht, en bon conservateur, l'a enrichie de nombreux tableaux célèbres, qu'il « emprunta » aux autres collections. (Le dernier catalogue de Mauritshuis, de 1935, en décrivant en détail le tableau de Van Haecht identifie erronément le paysage en question (nº 7), comme « une œuvre dans le genre de Maerten Ryckaert », un imitateur de Paul Bril).

Un des paysages de Paul Bril les plus rapprochés de Claude Lorrain et en même temps un des premiers paysages classiques. Le rythme calme et ample des terrains, des architectures et des arbres se retrouve dans les mouvements des personnages et contribue à créer

une ambiance d'auguste sérénité, sentiment tout nouveau dans le paysage flamand.

BIBL. ET REPR. *Frédéric Villot*, Notice des tableaux du Musée Impérial du Louvre, 2e partie, 1853, nº 73; *Anton Mayer*, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Bril, Leipzig, 1910, p. 75.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

6. LA CHASSE AUX CANARDS

A droite, au premier plan, cachés derrière un gros arbre, deux chasseurs à l'affût épient des canards au bord d'un étang. De magnifiques frondaisons ombragent l'eau et s'y mirent. De l'autre côté de l'étang des bœufs et des vaches. Dans le fond, vers la gauche, deux chasseurs portant du gibier et accompagnés d'un chien traversent une clairière.

Bois. H. 1,04; L. 1,47.
Non signé.
Coll. du duc de Brissac; entré au Musée en 1793.

Peint vers 1620, ainsi que le suggèrent l'influence d'Elsheimer pleinement assimilée, la composition tranquille et ample, la perspective et l'éclairage d'une unité persuasive. Cette date ne permet pas de supposer, ainsi qu'on l'a suggéré, que les personnages pourraient être d'Annibal Carrache, mort en 1609; ils semblent être cependant d'une main italienne et de l'école d'Annibal Carrache.

Une copie de ce tableau se trouve au Musée de Stockholm.

BIBL. ET REPR. *Anton Mayer*, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Bril, Leipzig, 1910, p. 75; *L. Demonts*, Cat. des Peintures des Écoles du Nord du Musée du Louvre, 1922, nº 1908, p. 11; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, Éd. de l'Illustration, Paris, s. d., p. 47.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

ADRIEN BROUWER OU BRAUWER

Peintre de genre, de paysages et de portraits. Né à Oudenaarde en 1605 ou 1606, enterré à Anvers le 1er février 1638. Il subit dans sa jeunesse l'influence de Pierre Brueghel le Vieux, puis il fut attiré par la Hollande. En 1626 on le trouve à Amsterdam, en 1628 dans l'atelier de Frans Hals à Harlem. En 1631 il revient à Anvers où il se fixe et passe le reste de sa vie. On a souvent présenté Brouwer comme faisant partie de l'école hollandaise, mais ainsi que l'a remarqué *Oldenbourg*, par sa naissance, par son premier enthousiasme allant vers Brueghel le Vieux, enfin par le fait d'avoir produit à Anvers ses œuvres les plus mûres et d'y avoir exercé son influence, il est beaucoup plus logique de le compter au nombre des peintres de l'école flamande. Il est cependant indéniable que, par son esprit, il se rapprochait du génie batave : il est certainement le plus hollandais de tous les peintres flamands du XVIIe siècle.

Brouwer peignit surtout les scènes de genre et les paysages. Il a eu dans ces deux domaines une importance capitale pour leur évolution générale. Lorsqu'il arriva à la maturité, la peinture de genre à Anvers était représentée par l'art agréable mais faible et conventionnel des Francken, d'un Caulery, d'un Abel Grimmer, et par les épigones de Pierre Brueghel le Vieux, notamment par son fils Pierre II. Chez les premiers l'humanité prenait l'aspect de marionnettes mondaines éternellement occupées à des banquets ou des réunions de danse; chez les seconds, elle se réduisait à un monde plébéien burlesque, où la grimace et le geste grossier tenait lieu d'expression des sentiments et d'action. Pour Brouwer, l'esprit misantrope, l'être destiné à mourir jeune et par conséquent pressé de dire beaucoup, la scène de genre comportait

l'humanité tout court, avec ses vices, ses tares, son destin misérable, souvent tragique. Des exemples d'une pareille élévation dans la conception du sujet familier n'étaient pas nombreux, où plus exactement il n'y en avait alors qu'un seul : l'œuvre de Pierre Brueghel le Vieux. C'est pourquoi les premiers ouvrages de Brouwer s'en ressentent. L'évocation par quelques lignes et quelques volumes décisifs de l'obscure énergie des brutes humaines, telle est le sujet essentiel de ces tableaux, sujet commun à Brueghel et à Brouwer. Il y règne encore la vivacité des couleurs toute flamande et toute archaïque. Mais, à la même époque, en Hollande, la peinture devient de plus en plus large et d'une unité de ton distinguée et mélancolique qui ne peut ne pas séduire un esprit naturellement porté vers un pessimisme lyrique. Brouwer prend le chemin d'Amsterdam et d'Utrecht et sort de l'atelier de Hals pourvu d'un technique admirable et sommaire à la fois. Il est certain que cette technique lui a permis de développer librement toutes les qualités de fougue que son tempérament décelait. Mais il est également certain que pour l'esprit qui l'animait il ne devait rien à Hals, génie pictural qui sans les malheurs de ses dernières années serait resté presque superficiel.

Le séjour hollandais apporta à Brouwer un autre enrichissement : il s'y imprégna de l'atmosphère de l'intimité mystérieuse qui était dans l'air, de ce clair-obscur naissant que Lievens et surtout le jeune Rembrandt devaient bientôt amplifier jusqu'à en faire tout un monde de peinture nouveau. A son retour à Anvers les tableautins de Brouwer sont tamisés et emplis de pénombre ; ils gagnent en profondeur dans l'expression des sentiments ou plutôt en suggestions et en allusions de signification humaine (La Tabagie du Louvre, nº 7 de cette exposition, Les joueurs de dés se battant, Musée de Dresde, nº 10).

C'est à cette époque qu'il commence à s'exprimer également par le paysage. Il associe la nature à l'ambiance des choses humaines, il prolonge celle-ci par celle-là. La nuit surtout l'attire, décor propre de tous les gestes irréfléchis et profonds de l'âme. Ses paysans s'arrêtent paisibles et rêveurs devant les dunes et la mer, blanchies par le rayon laiteux de la lune. (Paysage du Musée de Berlin exposé sous le nº 11); mais par une nuit de vent et d'inquiétude, ils égorgent, ils violent, ils se haïssent (Paysage du Musée du Louvre, nº 9 de l'exposition).
Chacun de ces tableaux n'est apparemment qu'un paysage; chacun est en même temps une page lyrique ou tragique sur la minuscule humanité que l'œil y découvre à peine. Brouwer n'avait pas besoin des vastes panoramas de tous ses contemporains flamands. A la manière des Hollandais, il peignit des coins restreints, quelques arbres, quelques pentes herbeuses, un bout du ciel. Mais avec sa délicate touche liquide, avec ses glacis émaillés, toute sa belle matière, il chargeait cette campagne familière de toute la gamme possible de sentiments. C'est un des plus grands paysagistes lyriques, dans le sens de la conception poétique moderne du paysage : « le paysage c'est un état d'âme ».

Une telle conception devait frapper tous les contemporains d'Adrien Brouwer. L'hommage le plus touchant fut celui de Rubens qui ne possédait pas moins de 16 de ses tableaux et qui parfois peignait des paysages en pensant à lui (tel le petit « Paysage au pendu » du Musée de Berlin ou le « Paysage » de la coll. Frits Lugt, où la touche rapide et oblique des feuilles, la composition diagonale et le motif lui-même trahissent une influence directe de Brouwer). Auprès d'esprits moins puissants Brouwer a eu un succès plus complet : l'œuvre de David Teniers paysagiste est en grande partie imprégnée de la sienne.

Dans le domaine de la scène de genre il exerça une

véritable tyrannie. Aucun des peintres de sujets familiers hollandais de la génération qui suivit la sienne (les Van Ostade, H. M. Sorgh, Pierre Bloot, Diepram et d'autres) ne pouvait échapper à son prestige. En Flandre, Josse Van Craesbeck, Daniel Ryckaert III, Gillis Tilborch, David Teniers le Jeune, eureut chacun sa période « brouwerienne ». Il reste donc le prince de la scène de genre flamande du XVII[e] siècle ; avec Rubens de la Kermesse il est le seul à pouvoir être comparé à Pieter Brueghel le Vieux. Comme paysagiste il est peut-être plus exceptionnel encore : premier peintre du paysage romantique moderne, précurseur de Constable, de Daumier, de Millet.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1911 voir l'article par *F. Schmidt-Degener* dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, t. V, 1911, p. 75-76. Depuis : *W. Bode*, Adriaen Brouwer, Erweiterung seines Malerwerks, Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen, 1922, Fasc. I, pp. 35-46; *W. Bode*, Adriaen Brouwer, sein Leben und seine Werke, Berlin, 1923; *Bryson Burroughs*, A. Brouwer, Bull. of the Metropolitan Mus. of Art, 1926, p. 51-54; *Hans Schneider*, Bildnisse A. Brouwers u. seiner Freunde, zeitschrift für bildende Kunst, 1926-27, p. 270-72; *W. Bode* Kunsthist, Ausbeute aus d. deutschen Kunsthandel von heute, IV. Brouwer. Repertorium für Kunstwissenschaft 1928, pp. 1-15; *E. J. Reynolds*, Some Brouwer problems, Lausanne, Bonnard, 1930.

7. INTÉRIEUR DE TABAGIE

Trois paysans sont assis autour d'une table d'auberge. L'un d'eux, vu de dos, dort appuyé contre la table; les deux autres fument. A droite, un paysan embrasse une femme. Derrière ce couple, près de la cheminée, deux paysans et une petite fille se tiennent debout dans la pénombre.
Au premier plan, à gauche, un grand pichet à terre.

Bois. H. 0,20; L. 0,28.

Non signé.

Provient du fonds de tableaux confisqués aux émigrés.

Peint vers 1630 à la fin du séjour hollandais de l'artiste ou peut-être vers 1631-32 au début du séjour anversois, par l'analogie avec les « Buveurs attablés dans une cour » du Musée de Bruxelles, exposés sous le nº suivant (Cf. *E. Michel*, loc. cit.).
Une des plus puissantes et des plus subtiles scènes d'intérieur de Brouwer, dont le clair-obscur semble procéder de celui du jeune Rembrandt. La simplification expressive des formes, l'énergie mordante des modelés, la vigueur des attitudes, font penser à Daumier.

BIBL. ET REPR. *W. Bode*, Rembrandt und seine Zeitgenossen, 1907, p. 244; *Hofstede de Groot*, Verzeichnis der Werke der holl. Maler der 17-ten Jahrh., III, 1910, nº 125; *E. Michel*, La Peinture au Musée du Louvre Éc. flamande, Éd. de l'Illustration, s. d., p. 99, pl. 99.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

8. BUVEURS ATTABLÉS DANS UNE COUR

A gauche, cinq paysans sont réunis autour d'une table; l'un d'eux est debout, un autre, assis sur un banc, tourne le dos au spectateur, un troisième tient un verre. Dans le fond, un rempart où l'on voit deux personnages domine une clôture de planches et un chalet dont la porte ouverte laisse apercevoir un occupant; un autre paysan est debout devant le petit édicule. A droite, le toit d'une maison.
D'après *Houbraken* (*loc. cit.*), ce tableau aurait été peint dans la citadelle d'Anvers, pendant la détention de l'artiste.

Bois. H. 0,25; L. 0,21.

Signé vers le bas, à gauche, sous le banc : *Brouwer.*

Coll. Van Rotterdam (vente en 1835); Coll. Chevalier de Coninck de Meckem (vente à Gand, 4 Août 1856, nº 12); Coll. du Bus de Gisignies (vente à Bruxelles, 9 mai 1882, nº 6); acquis à cette vente par le Musée de Bruxelles.

Peint probablement vers 1631-32, à Anvers, pendant la détention de l'artiste.

Hofstede de Groot (*loc. cit.*) signale trois versions du même sujet de dimensions légèrement différentes : dans une vente à Anvers du 31 mai 1768 (nº 13); dans la vente J. F. Wolschot, à Anvers, du 1er sept. 1817 (nº 73); dans la vente Deweerdt, également à Anvers, du 6 nov. 1871 (nº 166).

BIBL. ET REPR. *A. Houbraken*, De Groote Schouburgh der nederlandsche Konstschilders en schilderessen, Amsterdam 1718-21, décrit dans le vol. I, p. 330 une peinture probablement identique avec le tableau présent; *Hofstede de Groot*, Verzeichnis der Werke der holl. Maler des 17-ten Jahrh., III, 1910, nº 105; *W. Bode*, Die Meister der holl. u. vläm. Malerschulen, 1919, p. 386; *E. Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande. Éd. de l'Illustration, s. d., p. 99.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES.

9. PAYSAGE AU CRÉPUSCULE

Une route bordée d'arbres monte vers la droite. Au milieu de la verdure, dans la pénombre de la nuit qui tombe, on distingue les murs d'une maison et deux couples de paysans qui semblent lutter sauvagement. Indifférent, un homme, au premier plan, s'éloigne vers la gauche. Le vent du soir agite le sombre feuillage. La lumière blafarde du crépuscule pâlit dans le ciel.

« Ce qui retient d'abord l'attention, c'est cet étonnant pouvoir du pinceau, c'est une technique plus libre encore

que celle de Hals. Ce sont de multiples petites touches pointues, marron, gris, grenat, olivâtre et or, magistralement jetées sur ce panneau exigu, en pleine pâte grasse et transparente. Dans cette facture incomparable, toute la fièvre de la création s'agite encore. Et comme cette exécution violente va bien avec l'acuité de la vision, comme elle accentue bien, inquiète qu'elle est, les menaces des ténèbres. Un souffle tragique semble courir sous les arbres ». (*F. Schmidt-Degener*, loc. cit.).

Bois. H. 0,17; L. 0,26.

Non signé.

Coll. E. Warneck (vente à Paris, Gal. Georges Petit, 27-28 mai 1926, nº 19); donné par le colonel Michael Friedsam de New-York au Musée du Louvre.

Exp. des Maîtres Hollandais à l'occasion du Tricentenaire de Rembrandt, Amsterdam, 1906, nº 23.

Peint vers 1633-37, époque à laquelle appartiennent presque tous les paysages du maître. Celui-ci se place probablement à la fin de cette période.
Un des paysages de Brouwer le plus largement traités, d'un pessimisme tragique et d'un sentiment de l'union entre l'homme et la nature qui, à l'époque, ne fut partagé que par Rembrandt et par Rubens et qui ne devait réapparaître dans la peinture qu'au XIXe siècle (c'est le sentiment que l'on dirait volontiers « baudelairien » d'un Daumier ou d'un Millet). Sa névrose romantique et sa liberté de facture sont peut-être d'un accent plus moderne encore : on songe à certaines tentatives d'expression violente des Fauves, à certains paysages de Vlaminck p. ex.

BIBL. ET REPR. *W. v. Bode*, Rembrandt u. seine Zeitgenossen, 1907, p. 247; *F. Schmidt-Degener*, Adriaen Brouwer et son évolution artistique, Bruxelles, 1908, p. 37 et 41, repr. en regard de la p. 40; *Hofstede de Groot*, Verzeichnis der Werke der holl. Maler des XVII-ten Jahrh., III 1910, nº 239; *W. v. Bode*, Die Meister der holl. u. vlām. Maler-

schulen, 1917, p. 321; *W. v. Bode*, Adriaen Brouwer, sein Leben u. seine Werke, 1924, p. 142, fig. 98; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, éd. de l'Illustration, p. 99, pl. 100; R. *Oldenbourg* Die flām. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 155.

AU MUSÉE DU LOUVRE

10. JOUEURS DE DÉS SE BATTANT

Ils sont aux prises, tandis qu'un troisième paysan essaie d'intervenir. L'un d'eux, debout, vêtu de rouge, agité par une extrême fureur, brandit un pichet et tire les cheveux de son adversaire; celui-ci, assis, en blouse bleue, saigne déjà et saisi de terreur, appelle au secours et se défend en enfonçant son poing dans la bouche de son agresseur qui le mord férocement. La violence de la lutte a renversé un pichet de vin posé à côté des dés sur une table rustique, au premier plan.

Bois. H. 0,22; L. 0,17.

Non signé.

Acquis en 1741 par le chancelier de Courlande, von Kaiserling, pour la Galerie royale de Saxe à Dresde.

Peint vers 1634-36, à fin de la période moyenne de l'artiste, que caractérisent l'emploi des tons vifs, brillants et une touche rapide, large et transparente.

On connaît plusieurs copies de cette composition: une au Musée Suermondt à Aix-la-Chapelle; une autre au Musée de Lyon; une troisième ayant figuré dans la coll. Rodolphe Kann à Paris (cat. de 1907, nº 2); un quatrième exemplaire qui est peut-être identique à l'un des précédents, figura sous le nº 48 dans la vente de la coll. J. Clemens à Gand, le 21 Juin 1779, et, d'après le catalogue de cette vente, aurait appartenu à Rubens.

BIBL. ET REPR. *W. Bode*, Rembrandt und seine Zeitgenossen, 1907, p. 251; *Hofstede de Groot*, Verzeichnis der Werke der holl. Maler des 17-ten Jahrh., III, 1910, nº 168; *W. Bode*, Die Meister der holl. und vläm. Malerschulen, 1919, p. 390; Meisterwerke der Staatlichen Gemäldegalerie in Dresden, Hanfstaengl, 1924, repr. p. 172.

A LA STAATLICHE GEMÄLDE-GALERIE, DRESDE.

11. PAYSAGE AU CLAIR DE LUNE

Au premier plan, à gauche, un groupe de trois paysans qui conversent; à droite, une maison à haute toiture de chaume. Plus loin, derrière les dunes dominées à droite par quelques arbres, on voit la tour d'une église, qui émerge de la verdure, et la mer éclairée par la lune. Deux petites silhouettes de paysans apparaissent au bord de la mer.

Bois. H. 0,25; L. 0,34.

Signé en bas, à droite du monogramme composé de lettres A et B accolées.

Probablement un des 16 tableaux de Brouwer qui appartenaient à Rubens et qui sont cités dans son inventaire après décès.
Coll. A. Brentano (vente à Francfort-sur-le-Main le 4 avril 1870, nº 5); coll. Suermondt à Aix-la-Chapelle; acquis en 1874 par les Musées Royaux de Berlin.

Peint vers 1635-1637.
Un des plus beaux paysages de Brouwer qui a su donner une nouvelle interprétation de modestes coins de la terre flamande, lyrique et intime à la fois.

BIBL. ET REPR. *W. Bode*, Rembrandt und seine Zeitgenossen, 1907, p. 247; *Hofstede de Groot*, Verzeichnis der Werke der holl. Maler des 17-ten Jahrh., III, 1910, nº 232; *W. Bode*, Die Meister der holl. und vläm. Malerschulen, 1919, p. 386; R. *Oldenbourg*, Die Flämische Malerei des 17-ten Jahrh., 1922, p. 155, fig. 69.

AU KAISER-FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

JEAN BRUEGHEL LE VIEUX
DIT BRUEGHEL DE VELOURS

Peintre de genre, de paysage, d'animaux, de fleurs, de fruits, de « diableries », de compositions religieuses, mythologiques et allégoriques. Né à Bruxelles en 1568, mort à Anvers le 13 janvier 1625. Le surnom de Velours lui aurait été donné à cause de son goût pour cette étoffe dont il s'habillait volontiers. Fils de Pierre Brueghel le Vieux, élève à Anvers de sa grand'mère maternelle Marie de Bessemers (pour l'aquarelle et la miniature) et de P. Goetkind (pour la peinture à l'huile). La base véritable de son art devait être cependant la dernière manière de son père et les gouaches de Hans Bol, dont il semble encore se souvenir en 1605 (Musée de Dresde, nº 882). Il voyagea en Italie (en 1593-94 il était à Rome, en 1596 à Milan) et en Allemagne. En descendant vers le Sud il a dû s'arrêter à Frankenthal, où une colonie de peintres flamands groupés autour de Gilles Van Coninxloo fonda vers 1585 une importante école de paysage, car on constate chez lui une influence très marquée de cette école (*Van Mander* prétend que ce fut son frère Pieter II Brueghel dit d'Enfer qui fit un apprentissage chez Coninxloo; mais aucun des tableaux de Pierre ne trahit de rapports avec Frankenthal et comme Van Mander était très mal informé sur la famille Brueghel — il a dû changer plusieurs informations sur elle lors de la nouvelle édition de son Schilderboek — il est très vraisemblable qu'il ait confondu ce qu'on lui a raconté sur les années d'études des deux frères). En Italie, Brueghel fut protégé par le Cardinal Frédéric Borromée pour qui

il peignit un grand nombre de tableaux (conservés à la Bibliothèque Ambrosienne, à Milan).
A Rome, il rencontra Paul Bril qui ne fut pas sans une certaine influence sur lui.

En 1597, Jan Brueghel est de retour à Anvers et inscrit à la Gilde de Saint Luc. Depuis il déploya une vaste activité, seul ou en collaboration. Excellent peintre de figures, d'animaux et de fleurs, il en ajoutait souvent dans des tableaux de paysagistes (tel que Bril ou Momper); peintre de paysages, il eut pour les figures maintes fois recours au talent de H. Van Balen, des Francken, de Rottenhammer, etc. La plus illustre de ces collaborations fut celle avec Rubens, qui fut son ami et qui appréciait beaucoup son art « Adam et Eve au Paradis », du Musée de la Haye est un chef-d'œuvre d'entente entre le génie le plus large et le talent le plus fin de la peinture flamande du XVII^{e} siècle.

Jean Brueghel fut le seul talent original et fécond parmi la descendance du grand Pierre le Vieux. Il créa un genre nouveau de paysage, familier et lyrique à la fois, réduit de dimensions, mais compris avec grandeur, agrémenté de scènes de genre, d'animaux, de fruits. Mais il suffit de l'étudier de plus près pour se rendre compte de la prodigieuse richesse de sa sensibilité et de la véritable largeur de sa vision, vu l'échelle de ses ouvrages (ses dessins et ses esquisses en témoignent avec éclat — voir l'Étude d'animaux du Musée de Vienne exposée sous le n^{o} 16) Sauf la coloration conventionnelle — allant d'abord du brun au gris-violacé, dominée ensuite par les bruns et les bleus-verts — tout est très vivant et très simple dans ses paysages : l'effet homogène, la lumière tamisée et subtile, la composition tantôt décorative, tantôt sobre et expressive.

Il traita tous les genres avec une maîtrise consommée, mais dans le domaine particulier de la peinture de fleurs

il donna des œuvres vraiment exceptionnelles. Bien qu'il doive peut-être partager avec Ambroise Bosschaert le Vieux l'honneur d'avoir inauguré ce genre, il le dépasse de beaucoup, tant par la richesse de son invention que par la vision plus sensuelle et plus directe de la nature.

Avec Gilles Van Coninxloo, Paul Bril et Josse de Momper il est le plus important des paysagistes flamands de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle. Son influence fut très grande à l'époque, elle fut universelle et très prolongée : en plein XVIII^e^ siècle Théobald Michau et Charles Greuzen à Anvers, Johann Hartmann à Prague et François-Joseph Textor à Innsbruck le pastichaient avec zèle.

Plusieurs artistes de son temps, dont les plus personnels figurent dans la présente exposition, lui doivent beaucoup: Abraham Govaërts, (n° 37), Adrien Van Stalbempt (n° 99), Jean II Brueghel (son fils) et Abraham Brueghel (son petit-fils), Jean Hulmans (unique tableau connu de ce peintre est au Musée de Berlin), Pierre Gysels, Pierre Van Bredael (voir ses deux tableaux signés au Musée de Nancy). Jean Van Kessel (n^os^ 44 et 45), Mathieu Molanus, Daniel Seghers, Adrien Pietersz Van de Venne, Isaac Van Oosten (son unique tableau signé est au Musée d'Orléans), Roland Savery (fleurs, etc.).

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1911, voir l'article dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. V, 1911, pp. 98-99, Depuis : *R. Oldenbourg*, Die fläm. Malerei der XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 15-18, 23-26, 28, 134, 143, 166, 169, 185, 187, 189, 196, 198; *H. F. Secker*, Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlungen in Dantzig, Der Cicerone, 15 nov. 1919, pp. 747-740; *L. Baldass*, Die Neuerwerbungen der Gemäldegalerie im Kunsthist. Museum in Wien, Zeitschrift für bild. Kunst, 1920, pp. 115-122; *A. Sjöblom*. Om « Kristus predikar » av Jan Brueghel, National musei aarsbok, 1925, pp. 85-106; *Fr. Crucy*, Les Brueghel, Paris, Rieder, 1928; *L. Baldass*, article « Die Kunst Jan Brueghels » dans le cat. de l'Exp. Die jüngeren Brueghel und ihr Kreis, à la Galerie Sanct-Lucas, Vienne, 1935, pp. 8-11.

12. LA BATAILLE D'ARBELLES

« La bataille se passe dans une immense vallée bornée à droite par de hautes montagnes boisées, et sur le flanc d'un côteau où s'élèvent de grands arbres. Le nombre des figures que le peintre a introduites dans cette composition est incalculable. On remarque à droite, sur le deuxième plan, la famille de Darius prisonnière et la femme du roi agenouillée devant Alexandre à cheval entouré de soldats ». (*Villot, loc. cit.*).

Bois. H. 0,86; L. 1,35.
Signé du monogramme : IB.
Coll. d'André Le Nôtre; légué par lui au roi Louis XIV, en 1693.

Peint vers 1600-1605. Les rapports très nettes avec l'école de Frankenthal, avec Coninxloo pour le paysage et avec Pierre Schoubroeck pour les personnages paraissent indiquer cette date.
Peut être le plus important tableau de Jean Brueghel par les dimensions et par le nombre des détails.

BIBL. ET REPR. *Fr. Villot*, Notice des tableaux du Musée Impérial du Louvre, 2e partie, 1853, nº 60.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

13. LATONE MENACÉE PAR LES PAYSANS DE LYCIE

Sujet tiré des Métamorphoses d'Ovide (Chant VI, v. 338-380).
La mère d'Apollon et de Diane, poursuivie par la jalousie de Junon, vient d'arriver au bord d'un marais. Elle veut s'y rafraîchir mais les paysans qui y travaillent l'injurient

et la menacent. L'élue de Jupiter implore son divin amant de la venger : les paysans se métamorphosent en grenouilles.

Bois. H. 0.37 ; L. 0,56.
Anc. coll. Van Heteren ; depuis 1805 dans les collections de l'État.

Le même sujet peint par Jean Brueghel en 1601, se trouve à l'Institut Staedel, à Francfort. Bien que de mêmes dimensions ce tableau comporte de variantes importantes et il est sans doute antérieur au tableau présent. L'influence de Coninxloo est manifeste dans les deux peintures.

BIBL. ET REPR. *Catalogus der Schilderijen, Rijksmuseum*, Amsterdam, 1934, nº 646.

AU RIJKSMUSEUM AMSTERDAM.

14. PAYSAGE AU CANAL

A gauche, les maisons d'un village et de hauts arbres grêles se mirent dans l'eau d'un petit canal. Une vive activité y règne : un canot passe chargé de trois paysans, deux pêcheurs se sont postés au bord de l'eau, une femme lave du linge, un homme se penche sur un tonneau, auprès duquel se tient une petite fille. De l'autre côté du canal, vers le fond à droite, un paysan poussant la brouette se dirige vers un petit pont, une femme accompagnée d'un enfant et d'un chien s'approche du linge étalé sur l'herbe. Au premier plan, des roseaux et des canards qui barbottent dans l'eau.

Cuivre. H. 0,11 ; L. 0,16.
Signé et daté en bas, à gauche : *I. Brueghel 1609.*
Exp. Helsche en fluweelen Brueghel, Gal. P. de Boer, 1934, nº 69.

Très belle œuvre de la période moyenne de Brueghel de Velours, où, malgré l'échelle de miniature, un coin intime d'un paysage familier est largement conçu et interprété avec une profonde sensibilité : Brueghel y indique le chemin à Jean Van Goyen et à Salomon Ruisdael.

BIBL. ET REPR. *Leo Van Puyvelde*, Burlington Magazine, juillet 1934.

COLLECTION PARTICULIÈRE, UTRECHT.

15. GRAND BOUQUET DE FLEURS

Dans un pot de terre brun posé sur une table s'élève sur fond noir une grande gerbe de fleurs multicolores. C'est une profusion prodigieuse de toutes les fleurs des champs, parmi lesquelles on distingue des roses, des tulipes, des iris, des lys, des pivoines, des cyclamens, des narcisses, des dahlias, des glaïeuls. Une fleur exotique de la famille des cactées domine sur sa haute tige le foisonnant ensemble et lui donne un axe. Quelques fleurs et quelques feuilles sont tombées sur la table près du pot; les papillons s'y sont posés.

Bois. H. 1,25; L. 0,95.
Non signé.
Exp. Het Stilleven, Gal. J. Goudstikker, Amsterdam, 1933, nº 42.

Avec le Bouquet de l'Ancienne Pinacothèque de Munich, dont il est peut-être le pendant, c'est le plus important parmi les tableaux de fleurs actuellement connus de Jean Brueghel le vieux. Ces tableaux, qui inaugurent la peinture de fleurs en Europe, ont exercé une très grande influence sur ce genre, surtout en Flandre et en Hollande. Leur succès est dû non seulement à la nouveauté du sujet mais aussi, sans doute, à cette force de la conception, qui caractérise d'habitude toute réelle innovation artistique : l'admirable, l'enfantin émerveillement devant la

richesse de la nature et l'absence apparente de tout artifice. Le foisonnement de la vie végétale y est rendue avec une acuité subtile et il n'est ordonné que par un goût instinctif très simple et très sûr qui régit le voisinage des couleurs et la mise en page. Ainsi Jean Brueghel a atteint ce résultat paradoxal, d'avoir à la fois enregistré les plus menus détails et d'en avoir fait des tableaux d'un effet décoratif monumental. Il est peut-être le seul à avoir créé des architectures de fleurs.

BIBL. ET REPR. *Catalogue de la Collection Goudstikker, vol. XXXVII*, Amsterdam, 1929, nº 3, repr.; *Cat. de l'Exp. Het Stilleven*, Amsterdam, 1933, nº 42, repr.

A LA GALERIE J. GOUDSTIKKER, AMSTERDAM.

16. ÉTUDE D'ANIMAUX

Plusieurs croquis d'ânes, de singes et de chats.

Bois. H. 0,35; L. 0,56.
Non signé.
Coll. Gustave Benda, Vienne; légué au Kunsthistorisches Museum de Vienne, en 1932.
Exp. d'Art Belge au XVII[e] siècle, Bruxelles, 1910, nº 386.

Peint vers 1620, à l'époque du Paradis Terrestre du Mauritshuis à La Haye, où, ainsi que l'a remarqué *Glück* (*loc. cit.*), a été utilisée l'étude du grand signe assis tenant une pomme.
Pendant d'une autre étude d'animaux (chiens courants, lévriers, etc.).
Excellent témoignage de la large vision de Brueghel de Velours et de son talent exceptionnel de serrer de près la forme et d'évoquer le mouvement. Cette étude le place au rang des plus grands animaliers.

BIBL. ET REPR. *G. Glück*, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, 1933, p. 354-356.

AU KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNE.

GILLES VAN CONINXLOO

Peintre de paysage, né à Anvers, le 21 janvier 1544, enterré à Amsterdam le 4 janvier 1607. Élève de Pieter Coeck Van Aelst (avant 1559), de Lenaert Kroes et de Gilles Mostaert. Vers 1565 environ il voyagea en France, à Paris et à Orléans notamment, et voulut pousser jusqu'en Italie, projet qui d'après *Van Mander* aurait échoué; mais les influences très nettes de ses contemporains italiens (Girolamo Muziano et Schiavone) et des Flamands établis dans le Veneto (Pauwels Franck dit Paolo Francesco et Lodewyk Toeput dit Lodovico Pozzoserrato) rendent très vraisemblable l'hypothèse d'un voyage au-delà des Alpes. En 1570, il est de retour à Anvers où il entre dans la Gilde. Il voyagea ensuite en Zélande. Il resta à Anvers jusqu'en janvier 1585, date à laquel'e il dut quitter cette ville fuyant les persécutions confessionnelles. Pour une dizaine d'années, il s'établit à Frankenthal (en 1589 on le trouve dans le voisin Francfort) il y crée une véritable école de paysage qui attire les Flamands et les Allemands. En 1595, il se fixe définitivement à Amsterdam, où il devait mourir.

Gillis Van Coninxloo est le plus important peintre de paysage flamand dans la période qui sépare la mort de Pierre Brueghel le Vieux de l'apparition de Rubens. On ignore encore ses débuts et sa toute première manière antérieure à son séjour à Frankenthal. Il est cependant possible qu'elle soit représentée par les gravures de C. J. Visscher et par un Paysage avec le prophète Élie ayant figuré à l'exposition Momper à Amsterdam (Gal Pieter de Boer, 1931, nº 71) qui prouverait d'une façon évidente la formation italienne de Coninxloo sous les influences de Muziano et de Pozzoserrato en particulier.

Arrivé à la maturité, Coninxloo a eu deux manières assez nettement tranchées et qui sont d'une importance considérable pour l'évolution générale du paysage néerlandais. La première, celle où il affectionna le paysage de fantaisie — vastes panoramas humanistes composées de montagnes, de forêts, de villes, de campagnes et de rivières, — était l'aboutissement et une espèce de somme harmonieuse des tentatives de nombreux peintres flamands Patinir, Herry met de Bles, Mathis Cock, Lucas Gassel, Gilles Mostaert, Hans Bol. Cette forme de son art nous est connue surtout par le grand « Jugement de Midas » à la Galerie de Dresde (1588); elle exerça son influence à Frankenthal sur un grand nombre d'artistes néerlandais et flamands, dont les œuvres de jeunesse et parfois toute la production furent marquées par la composition décorative de Coninxloo, par son type d'arbre gigantesque au feuillé abondant, par ses effets d'éclairage féerique : Pierre Schoubroeck, Anthonie Mirou, David Vinckeboons, Roland Savery, Jean Brueghel dit de Velours, Gilles de Hondecoeter, Mathieu Molanus, Abraham Govaerts, Adrien Van Stalbempt, Kerstiaen de Keuninck, Adam Elsheimer, etc. La seconde, qui paraît se préciser entre 1595 et 1598, appartient par contre à l'art « moderne » : le paysage est moins vaste, il est vu de plain-pied avec le spectateur, il devient surtout plus intime et plus homogène, d'un style moins décoratif et d'un lyrisme plus profond. Tels sont les « sous-bois » du Musée de Strasbourg (exposé sous le nº 17), de la Galerie Liechtenstein (1598 et 1604) et du Kunsthistorisches Museum à Vienne. On a soutenu que Coninxloo se révéla dans ces tableaux comme le premier peintre nordique de l'intérieur de la forêt, vu de plain-pied. Ceci n'est pas exact car Mathis et Jérôme Cock, Cornelis Cort ou Hans Bol dans leurs dessins, L. Van Valckenborgh dans ses peintures (Musée de Francfort), pour ne citer

que les noms les plus importants, l'y ont précédé. Mais il est le premier au Nord des Alpes à avoir créé cette représentation à la fois minutieusement réaliste et épique de la forêt qui devait rester un des domaines réservés du Nord germanique : les tableaux de Vienne et de Strasbourg annoncent les élémentaires et tumultueuses forêts de Rubens et sont à l'origine des forêts bourgeoises et romantiques de Jacob Van Ruisdaël et de Hobbema. Il est certain que le séjour de Coninxloo à Amsterdam a renouvelé le paysage hollandais. *Van Mander* le remarque déjà du vivant de l'artiste : « En somme, pour dire mon avis en peu de mots, je ne connais pas, de nos jours, de meilleur paysagiste et je constate qu'en Hollande sa manière commence à être généralement suivie; que par exemple, les arbres qui étaient un peu secs et dépouillés deviennent plus feuillus et se développent comme à vue d'œil, à la façon des siens, bien que leurs planteurs fassent quelque difficulté d'en convenir ».

Bibliographie jusqu'à 1912 voir *Thieme-Becker*, Allg. Lex. d. bild. Künstler, t. VII, p. 313; *Gabriel von Térey*, Landschaft mit Jägern von Gillis Van Coninxloo, Cicerone, décembre 1926, pp. 797-798; R. *Oldenbourg*, Die Flämische Malerei der XVII^e^ Jahrhunderts, 1922, pp. 18, 19, 23, 172; *G. J. Hoogenwerff*, Een onbekend landschaps van Gilles van Coninxloo, Onze Kunst, n° 5-6, juin 1920, pp. 113-116; *G. v. Terey*, Unbekannte Werke seltener niederländ. Maler des XVII-ten Jahrh., Der Cicerone, 1926, pp. 797-801 ; *Ch. Sterling*, Le paysage fantastique néerlandais. L'Art vivant, 1^er^ avril 1930, p. 272.

17. SOUS-BOIS

Intérieur de forêt sombre et humide, traversé par des coups de soleil. A droite, un massif de hauts chênes; à gauche, vers le fond, l'échappée sur une colline éclairée où s'étale un village que domine la grosse tour carrée

d'un château-fort. Partout, à l'ombre des arbres, on découvre des bêtes et des personnages qui animent le paysage : à gauche, des chasseurs à l'affût; au milieu une paysanne et un petit garçon qui se dirigent vers le village; à droite, un pêcheur assis sur un pont au-dessus d'un marais et un vacher qui y amène son troupeau.

Bois. H. 0,77; L. 1,06.

Non signé.

Acquis en 1905 à Vienne par le Musée de Strasbourg.

Peint vers 1595-98 à Amsterdam, à l'époque de la transition entre les paysages de fantaisie et les paysages vrais. Le présent paysage est du type dit « composite » : la forêt du premier plan, d'un caractère réaliste très prononcé, est juxtaposée presque sans transition à une vue de village et s'en sépare aussi bien par la brusque différence de valeur que par la couleur. Cependant l'ensemble est déjà conçu suivant une unité perspective, il est traversé par un éclairage homogène et il produit l'effet de vraisemblance. C'est le type de sous-bois de Coninxloo qui a exercé une très grande influence : les forêts de Rubens et de Hobbema y sont annoncées.

BIBL. ET REPR. *Plietzsch.* Die Frankenthaler Maler, Leipzig, 1910, p. 53; *Thieme-Becker*, Allg. Lex. d. bild. Künstler, T. VII (1912), p. 303; R. *Oldenbourg*, Die Flämische Malerei des XVII-ten Jahrh., 1922, p. 19.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE STRASBOURG.

GONZALES COQUES.

Peintre de portraits et de tableaux de genre, né à Anvers le 8 décembre 1614, mort dans cette ville le 18 avril 1684. Elève de Pierre Brueghel le Jeune (1626/27) et de David Ryckaert II, dont il devint le gendre. Reçu franc-maitre de la Gilde à Anvers en 1641.

Après avoir débuté dans la peinture de genre, Coques trouva bientôt son domaine propre qu'il traita avec maîtrise : le portrait collectif, en pied, mais de dimensions réduites. Le plus ancien portrait de ce genre, signé, figure dans cette Exposition (nº 18; Musée de Cassel). Coques s'y révèle un excellent portraitiste en miniature, en même temps qu'un peintre d'intérieurs et de nature morte attentif à la tiède ambiance domestique. Plus tard, en pastichant Van Dyck (ce qui lui a valu le surnom de « petit Van Dyck »), il gagna en habileté de composition, en élégance de l'interprétation et du métier, mais il perdit en personnalité. Sa manière devenant plus mondaine rencontra un succès éclatant et Coques travailla bientôt pour les princes d'Orange, le roi Charles Ier d'Angleterre, l'Electeur de Brandebourg, l'Archiduc Léopold, Don Juan d'Autriche, le comte de Monterey et pour une nombreuse clientèle aristocratique.

Coques fut suivi dans sa manière par Charles Emanuel Biset, peintre souple et excellent qui a passé plusieurs années en France non sans se ressentir de la sobre mélancolie du portrait français.

Bibliographie. Pour la bibliographie antérieure à 1912 voir l'article de *Zoege von Mannteuffel* dans le Dictionnaire Thieme-Becker, t. VII, p. 383-386. Depuis : *Lionel Cast* et *F. Jos Van den Branden*. Notes on pictures in the royal collections, Burlington Magazine, 1915, p. 150-158; R. *Oldenbourg*, Die flämische Malerei, Berlin, 1918, pp. 83-85, 162-164.

18. PORTRAIT D'UN JEUNE SAVANT AVEC SA SŒUR

Une pièce d'une élégante demeure patricienne, tendue de cuirs repoussés et ornée de paysages dans le goût d'Adam Willaerts, de David Teniers et de Jacques d'Arthois. A gauche, auprès d'une table, où se trouvent des livres, une mappemonde et une statuette, est assis un jeune homme, vêtu de noir; il a interrompu son travail pour lever le regard vers le spectateur. A droite, à côté d'un clavecin dont le couvercle est orné d'une peinture dans le goût de Van Balen, représentant le Jugement de Midas, se tient une jeune femme; ses mains sont posées sur le clavier. Devant le clavecin, un chien dort sur une chaise basse. A travers la porte ouverte, on aperçoit une autre pièce intensément éclairée.

Bois. H. 0,38; L. 0,58.
Signé et daté sur le bord de la table : *Gonsales F. 1640.*
Coll. du « Kammerrath » Pfeiff à Francfort sur le Main (1748); depuis dans la galerie princière de Hesse à Cassel (de 1805 à 1815 au Musée Napoléon à Paris).
Exp. d'Art flamand Ancien, Anvers, 1930, nº 80.

La plus ancienne des œuvres signées du maître et en même temps l'une des plus réussies. L'influence de Van Dyck n'y est encore pas sensible et n'entrave pas la personnalité de Coques, sa fine caractéristique des portraits, sa couleur délicate, sa composition presque gauche dans la simplicité.

BIBL. ET REPR. *K. Voll*, Die Meisterwerke der Gemäldegalerie zu Kassel, pl. XVI; *R. Oldenbourg*, Die Fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 83-84.

AU MUSÉE DE CASSEL.

JOSSE VAN CRAESBEECK

Peintre de genre et de sujets religieux, né à Neerlinter vers 1605, mort à Bruxelles entre 1654 et 1662. Boulanger à la Citadelle d'Anvers, il y rencontra Brouwer prisonnier et l'art de ce maître lui révéla sa propre vocation. Bientôt il témoigna d'un talent remarquable rapidement développé et se fit inscrire à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers (1633/34) Depuis 1651 il travailla à Bruxelles.

L'influence de Brouwer devait le marquer pour de longues années. D'abord servile, elle devenait de plus en plus superficielle. Vers 1640 Craesbeeck se dégagea de cette emprise et évolua vers une peinture moins monochrome, animée d'une certaine vivacité de tons et enveloppée en même temps par une fine pénombre grisâtre, où l'on devine un écho de clair obscur rembranesque. L'atmosphère de trouble impalpable, de malaise mystérieux, contenue dans cette coloration et accompagnant des scènes équivoques (voir le tableau exposé), est peut-être la seule qualité morale qui lui reste de l'art de Brouwer, mais elle fut une trouvaille toute personnelle. Le tableau exposé prouve pleinement l'originalité que Craesbeeck fut le seul parmi les imitateurs de Brouwer à acquérir et à affirmer.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1913, voir l'article par *K. Zoege v. Manteuffel*, dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. VIII, 1913, pp. 44-46.
Depuis : *K. Zoege v. Manteuffel*, Joos Van Craesbeeck, Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen XXXVII, 1916; *R. Oldenbourg*, Die fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 158, 160, 162.

19. LES TRICHEURS

Dans une pièce éclairée d'une fenêtre à gauche, deux personnages jouent aux cartes : une femme, vue de profil, coiffée d'un chapeau de paille et un homme nu-tête, vu

de face. Derrière celui-ci, un gaillard en costume de voyage tient un miroir à l'aide duquel il indique à la femme le jeu de son adversaire. A l'autre bout de la table, une femme, assise, tient une coupe remplie de vin et fume une longue pipe. Au fond, à droite, un quatrième personnage, debout, est tourné contre le mur; au premier plan, par terre, un petit garçon est en train de jouer. Par la fenêtre ouverte on aperçoit la campagne.

Bois. H. 0,30; L. 0,34.
Signé en bas, à droite, du monogramme : I.C.B. (entrelacés).
Coll. de la princesse Woronzow.

Peint vers 1645.
Un des plus personnels tableaux de Craesbeck. De petites touches de couleurs vives opposées à la tonalité générale grise montrent que l'artiste abandonna la monochromie de Brouwer et qu'il est revenu au sentiment purement flamand de la couleur : la vivacité, la variété et la clarté.

COLLECTION ADOLPHE SCHLOSS, PARIS.

ANTOINE VAN DYCK

Peintre et graveur de portraits et de sujets d'Histoire sainte et profane et de la Fable. Né à Anvers le 2 mars 1599, mort à Londres le 9 décembre 1641. Fils de parents riches, sa jeunesse fut entourée d'aisance et peut-être même de luxe, ce qui a dû teinter sa sensibilité. Très précoce, à l'âge de 11 ans il fut envoyé chez Hendrik Van Balen et à l'âge de 17 ans il travailla comme peintre indépendant. Rubens a aussitôt reconnu son talent exceptionnel et l'employa dans son atelier pour des travaux importants avant même son admission à la Gilde de Saint Luc d'Anvers en 1619. En 1620-21 il fit un court séjour à Londres, puis un voyage prolongé en Italie où il séjourna à Rome, à Venise, à Turin et surtout à Gênes. De 1627 à 1632, de retour dans sa ville natale, il y déploya une très grande activité de peintre religieux et de portraitiste, puis se rendit à Londres sur l'invitation de Charles Ier, qui le nomma peintre de sa cour et le créa chevalier. En dehors d'un voyage à Bruxelles en 1634-35, d'un autre à Paris, en 1640-41, et d'un passage en Hollande, il séjourna jusqu'à sa mort en Angleterre, occupé presque exclusivement à des portraits de la famille royale et de l'aristocratie britannique.

Les œuvres de la jeunesse de Van Dyck ne sont connues que depuis peu de temps. Elles sont à l'opposé de l'idée courante que l'on s'est faite d'après l'art plus évolué de l'artiste : un réalisme inflexible, une vigueur, une brutalité presque de la pâte et du coup de pinceau, une gravité dépourvue de toute idéalisation les anime (Voir la « Tête d'homme du Musée d'Aix-en-Provence », nº 20). Avant de subir l'ascendant de Rubens, le jeune Van Dyck fut séduit par le naturalisme caravagesque, plein d'effet,

répandu alors en Flandre et gagnant d'autres jeunes talents, tel celui de Jordaens. Au moment où Van Dyck entre en contact avec Rubens, celui-ci recherchait un art très opposé au sien, une manière relativement froide et réfléchie, fortement stylisée et clarifiée pour être mise à la portée de toute une foule de collaborateurs. Il est possible que la chaleur de l'élève ait invité le maître à reprendre le chemin de la liberté fougueuse, un certain temps délaissé. La personnalité du jeune peintre était en tout cas telle, que tout en sachant s'adapter admirablement au style général de Rubens et en collaborant étroitement avec lui, comme dans la grande Bacchanale de Berlin, il faisait en même temps des études très personnelles (Les têtes d'après un modèle nègre, nº 21), qu'il utilisait ensuite dans leurs tableaux communs. Dès cette époque sa grande vocation, celle du portrait, s'est déclarée et dans ce domaine il laissa des œuvres tellement voisines de celles de Rubens, que leur attribution à l'un des deux rivaux fut longtemps discutée (Portrait de Jacqueline Van Caestre, nº 22).

La leçon de Rubens suppléa chez Van Dyck à quelques lacunes de son don plastique : il acquit une largeur monumentale dans le style et une clarté dans la composition : il apprit à s'élever au-dessus du détail, même puissamment expressif, pour atteindre à la suggestion du typique et du général. Ces qualités toutes fraîches le soutinrent dans ses compositions religieuses et mythologiques, où il essayera pendant longtemps de rivaliser avec son grand maître. Mais, dans la production massive et schématisée de la période anglaise, Van Dyck ne se départit à aucun moment de ce qui constitue l'essence de sa vision si opposée à celle de Rubens : le sens de l'intense caractéristique individuelle et le goût d'une harmonie plastique cherchée pour elle-même. Longtemps sa peinture sera plus dense que celle de Rubens, plus picturalement

saturée, sa couleur plus fondue et plus purement agréable à l'œil.

Lorsqu'en Italie il affrontera les grands Vénitiens, notamment Titien et Tintoret, cette disposition innée ne sera que fortifiée. Il puisera avec joie dans le répertoire de luxe et de féerie colorée de ces maîtres (Les « Trois âges de l'homme », Musée de Vienne, nº 23 de ce catalogue) et son goût de la pose élégante, de l'apparence expressive et romanesque s'épanouira devant ses modèles de l'aristocratie italienne, dont la plus naturelle, la plus quotidienne des attitudes devait lui plaire infiniment (« Le jeune capitaine », Musée de Vienne, nº 24 de ce catalogue). Il laissera pendant ce séjour des effigies étonnantes des patriciens gênois, profondément humaines et d'une prestance de tenue inégalable dans la peinture du portait. On devine qu'à son retour à Anvers il se sentait amoindri devant les portraits bourgeois, mais la grande fraîcheur de sa sensibilité lui faisait toujours découvrir des trésors d'expression humaine, une grave concentration chez des hommes d'état, l'aimable mélancolie des artistes cultivés, la pureté délicate et enjouée des jeunes bourgeoises (« Isabelle Waerbecke, nº 25).

L'installation définitive en Angleterre lui a permis enfin d'atteindre le plein épanouissement de son talent. Il s'essaya d'abord dans quelques compositions religieuses et mythologiques. Dégagées de l'influence de Rubens, se souvenant moins directement des Vénitiens, elles comptent parmi les plus réussies dans son œuvre et historiquement les plus importantes. « Renaud et Armide » du Louvre (nº 27 de ce catalogue), dans sa tonalité assourdie pleine de chaleur langoureuse, dans sa composition emmêlée et voluptueuse, dans le suave parfum romanesque dont s'enveloppent les gestes factices et passionnées des héros, est d'une poésie authentique et pleinement adéquate à celle du Tasse ; comme toute œuvre juste et

réalisant entièrement le but proposé, elle fut admirée et fit école au XVIII^e siècle en France. Mais le portrait appelera Van Dyck de plus en plus impérieusement. Assailli par une clientèle enthousiaste et tyrannique il devait s'y livrer, s'y surpasser et s'y perdre parfois. Cette colossale production des portraits anglais, il ne faut pas pour la comprendre la juger seulement dans ses sommets. Car leur grand intérêt pour l'histoire de l'art et pour celle de l'esprit réside dans le principe même de leur conception ; or, celui-ci apparaît dans la production courante aussi bien que dans les chefs-d'œuvres, peut-être même avec plus d'évidence car il est seul à les soutenir. Le portrait officiel et cependant familier et spirituel de la jeune princesse française, la reine Henriette Marie (Musée de Dresde, n° 28), l'image froide et calculée du diplomate italien, l'Abbé Scaglia, l'effigie fantomatique et seigneuriale du quatrième comte de Pembroke (n° 32) ont un fonds commun : ils caractérisent les modèles en tant que personnalités, en tant qu'individus d'une certaine race, en tant que représentants d'une classe sociale. Van Dyck satisfait, il flatte même chacun de ses modèles non pas en l'embellissant à outrance (ce naïf expédient n'a procuré la gloire à aucun des innombrables portraitistes qui ont cru y deviner son secret), mais en réalisant son rêve intime sur lui-même. Sa souple et féminine divination lui suggère chaque fois le climat plastique et partant moral dont il faut envelopper l'homme à peindre, les couleurs plus ou moins chaudes, plus ou moins vives ou fondues, la mise en toile plus ou moins simple, la composition plus ou moins aérée ou dense. Le modèle se reconnaissait dans la toile en chair et en os, mais il se retrouvait dans un monde de perfection, où sa personnalité pleinement exprimée était amplifiée dans le sens de ses profonds désirs. Lorsque l'artiste avait plus de loisir et plus d'enthousiasme, lorsque de sa propre main il touchait non seulement les

chairs, les yeux et les bouches, mais les étoffes, les arbres, toute chose vivante ou animée qu'il prenait pour accessoire, à la poésie de cette transposition s'ajoutait le luxe de la plus belle peinture possible : un chef-d'œuvre naissait. James Stuart avec son chien du Métropolitan Museum de New York (nº 29 de l'Exposition) et surtout Charles Ier du Louvre (nº 31) comptent au nombre des plus beaux portraits que l'art occidental ait créés depuis Léonard et Giorgione, c'est-à-dire depuis l'idée qu'un portrait peint doit capter une personnalité dans son expression profonde et l'environner de mystérieux mais fidèles échos poétiques. Chez Van Dyck ces échos répondaient aux voix intimes des modèles eux-mêmes. S'il y avait moins de mystère qu'au début de la Renaissance, cela ne venait que de la société qu'il peignait, éprise de la vie extérieure, de l'apparence. Mais, il n'y avait pas moins de poésie, car toute fiction artistique ne vit que par elle.

Ayant créé un type de portrait nouveau — le portrait aristocratique par excellence — Van Dyck régna bientôt en maître sur ce domaine que Rubens n'aimait pas particulièrement, bien qu'il y ait fait quelques chefs-d'œuvres. Il exerça une profonde influence autour de lui sur les portraitistes flamands et hollandais de sa génération depuis Corneille de Vos et Pierre Franchoys jusqu'à Haneman et Gonzales Coques. Son séjour gênois laissa des traces dans l'école locale, son séjour anglais fut à l'origine de toute une école de portraitistes tyranniquement régis par le souvenir de son art jusqu'à Gainsborough. La France non plus ne lui échappa : Phillipe de Champaigne et Sébastien Bourdon en témoignent plus d'une fois.

Bibliographie. Pour la bibliographie antérieure à 1914 voir l'artide par *G. Glück* dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. X p. 263-270,
Depuis : *L. Burchard*, Die Ausstellung des Kaiser-Friedr. Museums-Vereins, Kunst u. Künstler, juillet 1914, p. 538-543; *E. Plietzsh*,

Die Ausstellung von Werken alter Kunst, Zeitschrift f. bildende Kunst, juin 1914, pp. 225-235; *T.N.*, Kupfertstiche u. Handzeichnungen alter Meister Mitteilungen der Galerie Helbing, Munich 1914, juin, p. 111; *P. Buschmann*, Rubens en Van Dyck in het Ashmolean Museum te Oxford, Onze Kunst 1916, nº 1, janvier, pp. 1-24 et nº 2, février; *W. Bombe*, Die Samml. Dr Richard von Schnitzler in Köln, Der Cicerone, décembre 1917, pp. 393-405; *T. Olsson Norberg*, Konsthistoriska Sällskapels publikation (Suède), 1918; *L. Burchard* Gemäldegalerie. Van Dycks Zeichnung, Amtliche Berichte aus den klg. Kunstsammlungen, Mars 1919; *Blake More Goduin*, A Van Dyck Saint Martin, Art in America, février 1920, pp. 77-78; *W.M.I.*, Van Dyck and Rembrandt in the Print Room, Bull. of the Metropolitan Museum of Arts, octobre 1920, pp. 222-227; The three St-Martin by Van Dyck, Toledo, Museums News, mai 1920; *C. H. Collins Baker*, The Chronology of English Van Dycks, Burlington Magazine, 1921, pp. 267-273; *Jenny Müller-Rostock*, Ein Verzeichnis von Bildern aus dem Besitze des Van Dyck, Zeitschrift für bild. Kunst, janv.-févr., 1922, pp. 22-24; *W. R. Valentiner*, Rubens and Van Dyck in the Detroit Museum, Art in America, août 1922, pp. 203-209; *H. B. W.*, A Portrait by Van Dyck, Bull. of the Metropolitan Mus. of Arts, février 1922, p. 28; *Fl. Ingersoll-Smouse*. Quelques enrichissements nouveaux dans les Musées anglais, Rev. de l'Art Ancien et Moderne, 1922; *Sir Charles Homes*, Georges et Francis Villiers par Van Dyck (1641), Burlington Mag., février 1922; *Sir Charles Holmes*, The latest purchase for Melbourne, Burlington Mag., juin 1922, pp. 278-283; *A. Rohde*, Die Galerie Wedelles in Hambourg, Der Cicerone, nº 12, juin 1922, pp. 506-508; *Fr. Antal*, Zwei flämische Bilder der Wiener Akademie, Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml., 1923, fasc. I et II, pp. 57-72; *W. R. Valentiner*, Die Sammlung Henry Goldman in New-York, Kunst u. Künstler, mars 1923, pp. 186-192; *R. Eigenberger*, Ergänzungen zum Lebenswerke des Rubens u. Van Dyck in d. Akademischer Gemäldegalerie in Wien, *Belvedere*, 1924, t. V, Fasc. 19, pp. 1-39; *O. Benesch*, Ein Skizzenbuchfragment von Van Dyck, Belvedere, 1924, fasc. 20, pp. 6-7; *M. Konrad*, Eine unbekannte Zeichnung des Anton Van Dyck, etc., Zeitschrift f. bild. Kunst, 1925, pp. 121-126; J. Mycielski et St. Swierz, Cinq tableaux de la galerie de Podhorce : A. Van Dyck, Le bon Samaritain de 1618, Sztuki piekne (Pologne) nº 4, janvier 1925, pp. 164-177; *P. Lambotte*, Exp. de l'art belge anc. et mod., Berne, Musée des Beaux-Arts et Kunsthalle, Revue suisse, 1926, pp. 73-80; *P. Bautier*, A propos de Gaspard de Crayer, Beaux-Arts 1926, pp. 147-149; *G. Glück*, Van Dycks Anfänge, Zeitschrift f. bild. Kunst, t. LIX, pp. 257-264; *J.B.M.*, Portrait of a goldsmith by Van Dyck, Bull. of the City Art Museum, 1926, pp. 34-35;

M. Friedberg, Über zwei Darstellungen aus dem Lebendes Kardinals Bentitoglio von Van Dyck, Zeitschrift f. bild. Kunst, t. LX, 1926, pp. 173-178; *A. M. Hind*, Van Dyck and Engl. Landscape, Burlington Mag. 1927, II, pp. 292-297; *G. Glück*, Ein unveröffentlichtes Altargemälde von V. Dyck, Pantheon, 1929, I, pp. 125-127; *A. v. Schneider*, Van Dyck, der Meister des Porträts, Munich; *Edw. V. Lucas*, Van Dyck, New-York, Doran; *Cambell Dodgson* et *A. G. B. Russel*, A. Van. Dyck., Old Masters Drawings, t. I, 1926, p. 8; R. *Schwabe*, A. drawing ascribed A. Van Dyck, Burlington Mag., II 1928, pp. 61-67; *H. Rosenbaum*, Uber Früh-portraits von Van Dyck, Cicerone, 1928, pp. 325-333 et 364-365; *T. Borenius*, A newly discovered Altarpiece by Van Dyck, Pantheon II, 1928, pp. 386-388; *A. Scharf*. Ein neuer Van Dyck, Cicerone, 1928, p. 138; *P. Lambotte*, An unknow painting by Van Dyck, Apollo, 1929, I, p. 346; *W. R. Valentiner*, Die Van Dyck, Ausstellung in Detroit, Zeitschrift f. bild. Kunst, Pantheon 1929-30, pp. 105-111; *W. Heil*, Die Van Dyck Ausstellung in Detroit, Pantheon 1929, pp. 300-306; *M. Y. P.*, A complete coll. of V. Dyck's etchings, Bull. of the Art Institute of Chicago, 1929, pp. 56-57; *J. De Coen*, Rubens et Van Dyck à l'exp. d'art flamand d'Anvers, Cahiers de Belgique, 1930, pp. 269-277; *G. Glück*, Van Dycks Jupiter u. Antiope, Pantheon 1930, I, pp. 201-202; *A. J. J. Delen*, Ant. Van Dyck, Old Masters Drawings, t. V (1930), pp. 58-59; *G. Glück*, Des Meisters A. Van Dycks Gemälde in 571 Abb., 2e Aufl. Kl. d. Kunst, Berlin 1931; Portrait of Margareta de Vos, by A. Van Dyck, Bull. of the Mus. of Arts, Boston, 1931, p. 36; *Wortley* (*Clare Stuart*), Van Dyck and the Wentworths, Burlingtone Mag. 1931, II, pp. 103-107; *A. P. Oppé*, A. Van Dyck, Old Masters Drawings, t. V (1931), pp. 70-73; *M. Dobroklonsky*, V. Dyck's Zeichnungen in der Eremitage, Zeitschrift f. bildende Kunst 1930-31 (t. 64), pp. 237-243; *A. J. J. Delen*, Un dessin inconnu d'A. Van Dyck, Revue belge d'architecture, 1931, pp. 193-199; *M. Delacre*, Sur un dessin de l'entourage de Van Dyck, Gand artist. 1931, pp. 9-12; *E. T. Pearson* Engraved portraits after Van Dyck, Bull. of the Pennsylvania Inst. of Arts, 1931, nº 144, pp. 47-49; *M. Vandalle*, Le miracle de la mule dans deux tableaux de Van Dyck, Bull. du Comité flamand de France, 1930-31, pp. 377-380; *E. Tietze-Conrat*, Van Dyck's Samson and Dalilah, Burlington May 1932, II, p. 346; *K. T. Parker*, Anthonie Van Dyck, Old Masters Drawings, t. VI (1932), pp. 67-68; *L. Van Puyvelde*, Les débuts de Van Dyck, Revue belge d'arch. t. III (1933), pp. 193-213; *M. Vandalle*, Les Cent portraits par A. Van Dyck, Revue belge d'arch. t. III, 1933, pp. 289-316; Ein Van Dyck im Wiener Privatbesitz, Kunstwanderer, juin 1933, p. 15; *A. M. H.*, A landscape drawing, attributed to Van Dyck, British Museum, VIII (1933), pp. 63-65; *O. Fischel*, A sheet of

Sketches by A. Van Dyck, Old Masters Drawings, 1933, t. VIII, pp. 20-23; *A. Seemann*, Van Dyck, Bergamo, Instituto Italiano d'arti graphiche, 1933; *G. Glück*, Rubens, Van Dyck u. ihr Kreis, Vienne 1933, *Worthley* (*Clare Stuart*), A. Van Dycks Drawing of Anne, Countess of Northhumberland, Burlington Magazine, 1934, II, pp. 284-287.

20. TÊTE D'HOMME

Vu de trois quarts, tourné vers la droite, moustache et barbiche grise, la main gauche soutenant le bas du visage.

Toile. H. 0,44; L. 0,36.

Coll. Bourguignon-Fabregoules; légué au Musée d'Aix en 1860.

Attribué traditionnellement à Jordaens, ce tableau nous paraît présenter toutes les caractéristiques de la vigoureuse facture de Van Dyck des années 1615-1616 environ, si différente de ses manières plus tardives que l'on connaît davantage et auxquelles on pense d'habitude. Il appartient à la série de têtes d'étude que l'artiste, alors très jeune encore, prépara pour sa suite d'apôtres et dont certaines furent utilisées dans les compositions de Rubens. Le modèle paraît être le même que celui d'une tête d'étude conservée à la galerie d'Augsbourg (repr. dans *Glück*. Van Dyck, Kl. der Kunst, 1931, p. 30). Les empâtements très généreux, le modelé très puissant et simplifiant les formes, le coloris soutenu et argenté sont analogues dans ces études de têtes et se retrouvent dans le portrait d'homme de la coll. Koppel, à Berlin (repr. *Glück*, *loc. cit.*, p. 76).
La confusion entre le jeune Van Dyck et Jordaens est très fréquente, les deux artistes ayant utilisé les mêmes modèles et ayant parfois collaboré (ainsi que l'a montré *W. Bode*, dans l'étude d'apôtre priant, au Kaiser-Frie-

drich-Museum de Berlin, repr. dans *Glück*, *loc. cit.*, p. 32 à droite, où Jordaens a ajouté les vêtements et les mains).

BIBL. ET REPR. *Edouard Aude*, le Musée d'Aix-en-Provence, coll. Mémoranda, Laurens éd., Paris, s. d., p. 13-14, repr. p. 32 (sous le nom de Jordaens).

AU MUSÉE D'AIX-EN-PROVENCE.

21. ÉTUDES D'APRÈS UNE TÊTE DE NÈGRE

Quatre études de tête faites d'après un nègre à barbiche et à moustache, vêtu d'une veste à gros boutons et à col blanc.

Bois (transposé sur toile). H. 0,51; L. 0,66.
Non signé.
Exp. Rubens-Tentoonstelling, Gal. J. Goudstikker, Amsterdam, 1933, nº 58.
Coll. des comtes Schönborn, Pommersfelden; Vente de la Galerie de Pommersfelden à Paris, en 1867; coll. Narischkine, vente à Paris, 1883; coll. du prince Demidoff, San Donato; coll. Léon Gauchen, à Paris; acquis en 1890 par le Musée de Bruxelles.

Peint vers 1616-1618.
Les deux études à gauche et en haut furent utilisées pour les têtes des satyres dans la grande Bacchanale du Musée de Berlin, exécutée en grande partie par Van Dyck d'après la composition de Rubens (exposé ici sous le nº 61).

Ainsi que l'a remarqué *L. Burchard*, ce tableau fut toujours considéré dans la galerie de Pommersfelden comme une œuvre de Van Dyck (les catalogues de 1719 et 1746). L'attribution à Rubens n'apparaît qu'en 1857. En 1905 *W. Bode* y a reconnu la main de Van Dyck jeune et *G. Glück* s'est rallié à cette opinion. En 1907 *M. Rooses* essaya de défendre l'attribution à Rubens. On sait que Van Dyck a fait des études d'après des têtes de nègres ainsi que l'a constaté *G. Glück* dans un inventaire de 1689.

Le coloris basé sur l'accord des bleus argentés, des gris et des bistres révèle une distinction picturale cherchée pour elle-même, trait étranger à Rubens et caractéristique pour Van Dyck.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, 1890, IV, n° 858, *W. Bode*, Zeitschrift für bildende Kunst N.F. XVI, 1905, p. 200 ; G. Glück, Kunstgeschichtliche Anzeigen, Innsbruck, 1905, p. 51 ; *Max Rooses*, Onze Kunst VI, 1907, p. 41; *G. Glück*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, 1931, p. 518; *L. Burchard* dans *G. Glück*, Rubens, Van Dyck ùnd ihr Kreis, 1933, p. 390.

AU MUSÉE DE BRUXELLES.

22. PORTRAIT DE JACQUELINE VAN CAESTRE

A mi-corps, tournée de trois quarts à gauche, elle regarde le spectateur. Elle est vêtue d'une robe de soie noire avec corsage et manches à crevés, ornée de riches bijoux et d'une large fraise de dentelle blanche, empesée et dressée. On aperçoit dans le fond le dossier rouge à frange d'or d'un fauteuil.

Ainsi que l'a prouvé *P. Lambotte* (*loc. cit.*), ce tableau et son pendant furent coupés de manière à transformer les portraits originaux qui représentaient les modèles vus jusqu'aux genoux en des portraits à mi-corps. On a voulu supprimer les mains caractéristiques de Van Dyck afin de rendre plus vraisemblable l'attribution à Rubens. Certains détails du costume ont été changés et le fauteuil, inutile pour un personnage debout, fut ajouté.

Jacqueline Van Caestre épousa en 1617 Jean-Charles de Cordes, seigneur de Wichelen Cescamp; elle mourut l'année suivante. Le portrait de son mari faisant pendant au présent tableau, appartient également au Musée de Bruxelles.

Bois. H. 0,71; L. 0,56.

Au revers du panneau, l'inscription : DAME JACQUELINE

VAN CAESTRE, COMPAIGNE A JEAN-CHARLES DE CORDES, ESCUYER SEIGNEUR DE WICHELEN CESCAMP.

Coll. de la Comtesse Beauffort; acquis de ses héritiers par le Musée de Bruxelles en 1874.

Exp. Rubens, Gal. Goudstikker, Amsterdam, 1933, nº 51.

Peint à la fin de 1617 ou en 1618, ainsi qu'il résulte des dates du mariage et de la mort du modèle.
Au Palais de Lazienki à Varsovie se trouvent des copies du XVIIIe siècle de deux portraits des époux de Cordes qui les représentent dans leur état original, vus jusqu'aux genoux; l'un d'eux porte au revers l'attribution à Van Dyck et la date 1618. Ces copies découvertes par *P. Lambotte* (*loc. cit.*) constituent un argument de plus pour l'attribution des tableaux de Bruxelles à Van Dyck jeune, proposée d'après l'analyse de la facture par *W. Bode* (*loc. cit.*) et par *G. Glück* (*loc. cit.*), tandis que l'attribution à Rubens est défendue par *M. Rooses* et par les Catalogues du Musée de Bruxelles. Les hésitations qu'ont fait naître ces tableaux prouvent l'étroite parenté entre Rubens et Van Dyck vers 1617-1618. A l'âge de 19 ans Van Dyck, grâce à son talent tout à fait exceptionnel s'assimila magistralement la manière de son maître. Deux ans plus tard, on devait payer ses tableaux presque aussi cher que ceux de Rubens.

BIBL. ET REPR. *Smith*, catalogue raisonné, nº 893; *W. v. Bode*, Graphischen Künste, T. XII, 1889, p. 46; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, IV, 1890, p. 143, nº 908; *G. Glück*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, 1931, repr. p. 85, notice p. 528; *P. Lambotte*, Apollo, avril 1935, p. 231 et repr. p. 232.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES.

23. LES TROIS AGES DE L'HOMME

Suivant une vieille idée allégorique familière à la Renaissance la destinée de l'homme est ici évoquée en ses trois phases essentielles. Enfant, il dort avec innocence. Homme mûr, il combat dans la vie, mais, bien que couvert d'armure, il accepte avec délices les douces fleurs que lui offre la grâce féminine. Vieillard, il est en marge de la vie, détourné d'elle, absorbé par la méditation. On appelle d'habitude ce tableau : « Les Quatre Ages de l'homme », c'est là, semble-t-il, une erreur qui s'est introduite dans les anciens inventaires de la collection ducale de Gonzague et que suivirent les critiques modernes.

Toile. H. 1,20; L. 1,68.
Non signé.
Coll. des Ducs de Gonzague à Mantoue (mentionné dans les inventaires de 1665 et 1700 sous la désignation : « le quattro età dell' uomo »); legs Paolina Porto Godi à la Pinacoteca Civica de Vicence.

Peint vers 1622-23.
Ainsi que l'a observé *Ludwig Justi* (*loc. cit.*), l'inspiration et, peut-être, la réalisation elle-même dérivent ici des compositions analogues, aujourd'hui perdues, des grands vénitiens, tels que Giorgione ; celui-ci, suivant Ridolfi, aurait peint un « symbole de la vie humaine » (*Cf. Glück, loc. cit.*).

BIBL. ET REPR. *Carto d'Arco*, Delle Arte e degli artefici in Mantova, Mantoue 1857, II, pp. 184-185; *W. Bode*, Die Meister der holl. u. vläm. Malerschulen, 1919, repr. p. 351; *G. Glück*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, 1931, repr. p. 146, notice p. 535.

A LA PINACOTECA CIVICA, VICENCE.

24. PORTRAIT D'UN JEUNE CAPITAINE

Il est nu-tête, vu à mi-corps, le visage et le regard tournés vers la droite, la main gauche appuyée sur la hanche, l'autre main tenant un bâton de commandement. Il est

vêtu d'une somptueuse armure ciselée et dorée sur laquelle se détache un col de dentelle blanc. Dans le fond, à gauche, un rideau.

On a autrefois considéré ce portrait comme celui du comte Henri Van den Bergh. Mais, ainsi que l'a remarqué *G. Glück*, le portrait de ce personnage peint également par Van Dyck (au Musée du Prado; excellente réplique au Musée Condé à Chantilly; médiocre copie d'atelier à Windsor) diffère totalement du tableau présent. Le même critique propose d'y voir le portrait d'un membre de la maison de Gonzague, de Ferdinand de Mantoue notamment (1587-1626), dont, suivant une biographie manuscrite du XVIII[e] siècle conservée à la Bibliothèque du Musée du Louvre, Van Dyck aurait fait un portrait tellement réussi, que le père du modèle, Vincent de Gonzague, lui aurait donné une chaîne d'or.

Toile. H. 1,15; L. 1,04.
Non signé.
Coll. impériale d'Autriche; apparaît pour la première fois dans l'Inventaire d'Astorffer de 1720 (I, n° 218) composé de miniatures reproduisant les tableaux de la galerie du palais de la Stallburg à Vienne.

Peint très probablement en 1624, pendant le séjour de Van Dyck en Italie.

Avec le portrait du Cardinal Bentivoglio (Galerie Pitti), c'est un des plus brillants et des plus mouvementés portraits de Van Dyck de sa période italienne. L'élégance y est encore pleine de naturel, l'expression d'une grande spontanéité. Le contraste, très cherché, entre le délicat visage juvénile et la froide armure, le mouvement vif mais onctueux, ont un accent héroïque, une ardeur lyrique, un romantisme qui font penser à Gros et à Géricault.

BIBL. ET REPR. *G. Glück*, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, 1933 (article de 1924), p. 313; *G. Glück*, Van Dyck, Kl. der Kunst, 1931, repr. p. 178, notice p. 539.

AU KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNE.

25. PORTRAIT D'ISABELLE WAERBEKE

Isabelle Waerbeke, femme du peintre animalier Paul de Vos, est vue jusqu'aux genoux, assise dans un fauteuil, légèrement tournée de trois quarts à gauche. Elle est vêtue d'une robe noire ornée de manchettes et d'une large fraise de dentelle transparente.
Isabelle de Vos mourut le 27 Août 1660.

Toile H. L.
Coll. du roi des Belges, Léopold II, au Château de Laeken.

Réplique partielle du portrait du même personnage (vu jusqu'aux genoux), conservé à la coll. Wallace à Londres ; le Ferdinandeum à Innsbruck en possède une copie d'atelier en buste. Un portrait de Paul de Vos, appartenait également à la coll. du roi Léopold II et fut probablement détruit en 1890, dans un incendie au château de Laeken.

A MADAME LA COMTESSE GREFFULHE, PARIS.

26. LA VIERGE A L'ENFANT

Elle est vue en buste, la tête tournée de trois quarts à droite et inclinée sur l'épaule gauche. De la main gauche elle tient l'Enfant qui, vu de profil, se blottit contre elle. Les regards de la Mère et de l'Enfant sont dirigés vers la droite et vers le bas.

Papier marouflé. H. 0,30; L. 0,33.
Exposition Van Dyck, Anvers, 1899, nº 5.

Réplique partielle de la Vierge à l'Enfant de la célèbre composition dite « La Vierge aux perdrix » du Musée de l'Ermitage, peinte vers 1630-32.

A MADAME VAN DEN ELSCHEN, BRUXELLES.

27. RENAUD ET ARMIDE

Le sujet est tiré de la Jérusalem Délivrée du Tasse (Chant XVI). Renaud est étendu sur le gazon, la tête posée sur les genoux de l'enchanteresse. « On entend Renaud pousser un si profond soupir qu'il semble que son âme s'envole et passe, voyageuse, dans celle d'Armide. Le voile de la séductrice découvre sa poitrine, et ses cheveux épars sont livrés au vent d'été ». (Trad. de Gustave Charlier). Des mains des Amours, Armide prend un miroir pour le tendre à son amant. A droite, au milieu de la verdure, on aperçoit les têtes d'Ubalde et de Charles le Danois, envoyés par Godefroid pour ramener Renaud. Des Amours jouent autour du couple.

Toile. H. 1,33; L. 1,09.

Non signé.

Coll. de la maison d'Orange au château Het Loo (vente à Amsterdam, juillet 1713); coll. du Stathouder à La Haye (1795).

On sait qu'en 1629 Endymion Porter, un des plus actifs agents du roi d'Angleterre, commanda à Van Dyck un tableau pour Charles I. L'artiste peignit les Amours de Renaud et d'Armide; cette toile fut expédiée en Angleterre et payée en 1630. Or, il existe deux tableaux de ce sujet par Van Dyck : le présent et celui qui, autrefois dans la coll. du duc de Newcastle, appartient aujourd'hui à la coll. Jacob Epstein à Baltimore. *E. Schaeffer* (*loc. cit.*) et *G. Glück* (*loc. cit.*) croient que le tableau de Baltimore est d'un style antérieur à celui du tableau du Louvre et ils l'identifient avec la peinture exécutée en 1629; *E. Michel* (*loc. cit.*), incline plutôt à admettre le contraire. Ce qui est certain c'est que les deux toiles ne furent pas exécutées à deux époques très éloignées : même en admettant que le tableau du Louvre soit plus habile de composition, et par conséquent postérieur, on ne peut le placer plus tard qu'au début de la période anglaise, c'est-à-dire vers 1632.

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX | 1936
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Malgré son éclectisme, Van Dyck à travers les souvenirs du Corrège, du Titien et de Rubens a su donner à la poésie du Tasse une interprétation personnelle : lyrisme voluptueux, quelque peu mondain et maniéré, exemple pour de nombreux peintres français du XVIII[e] siècle, les Lemoine, les Boucher, les Coypel. Gravé en 1664 par Pierre de Jode le Jeune; l'esquisse en grisaille pour cette gravure est à la National Gallery de Londres.

BIBL. ET REPR. *Smith*, Catalogue raisonné, n° 279; *Jules Guiffrey*, Van Dyck, 1882, I, p. 144, cat. p. 253, n° 264; *E. Schaeffer*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, 1909, p. 118; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, Ed. de l'Illustration, s. d. pp. 83-86, pl. 91 et 92; *G. Glück*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, 1931, repr. p. 363, notice, p. 558.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

28. PORTRAIT DE LA REINE D'ANGLETERRE HENRIETTE MARIE

Elle est debout, de face, vue à mi-jambes, vêtue d'une somptueuse robe de satin richement parée de perles. De la main droite elle tient une couronne de fleurs, la gauche joue avec les plis soyeux. Dans le fond, à gauche, la couronne royale est posée sur une table.

Toile. H. 1,23; L. 0,97.
Non signé.
Coll. impériale au château de Hradschin à Prague; acquis en 1749 pour la galerie royale de Saxe à Dresde.

Peint en 1632.
Un des nombreux portraits du même personnage, exécuté sans doute avec une collaboration importante de l'atelier de l'artiste, mais d'une qualité excellente.
On ne connaît aucune réplique exacte de ce portrait.

BIBL. ET REPR. *L. Cust*, Van Dyck 1900, p. 106 et p. 264, n° 12 A; *G. Glück*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, 1931, repr. p. 378, notice p. 560.

A LA STAATLICHE GEMLÄDE-GALERIE, DRESDE.

29. PORTRAIT DE JAMES STUART, DUC DE LENNOX

Il est debout, légèrement tourné de trois quarts à gauche, une main sur la hanche, l'autre caressant un grand lévrier, qui lève la tête vers son maître. Il est vêtu d'un somptueux costume de soie noire de l'ordre de Saint-Georges sur lequel tranchent ses longues boucles blondes, le col et les bas blancs. Fond constitué par un grand rideau et un mur.

James Stuart, Duc de Lennox (1612-1655), épousa en 1637 Lady Mary Herbert, née Villiers, fille du Duc de Buckingham; en 1641, il joignit à son titre celui du Duc de Richmond.

Toile. H. 2,16; L. 1,27.
Non signé.
Coll. du Lord Methuen; coll. Henry G. Marquand; donné par lui au Metropolitan Museum de New-York en 1888.
Exp. British Institution, Londres 1835; Exp. Royal Academy, Winter Exhibition, Londres 1877, nº 138.

Peint vers 1633.

Le British Museum conserve des études dessinées pour le personnage et pour le chien (*Hind*, nºs 54 et 55 ; le dessin pour le personnage est reproduit chez *L. Cust*, *loc. cit.*, p. 178). *L. Cust* (*loc. cit.*, p. 278, Nr. 123 A-E) cite cinq répliques ou copies (Earl of Darnley, Earl of Denbigh, Earl of Craven, Earl of Dysart, Earl of Verulam). A la même époque Van Dyck peignit deux autres portraits du même personnage, l'un, également avec le chien, à Ken Wood, Iveagh Bequest, l'autre, en Pâris, une pomme à la main, au Louvre. A la fin de sa vie il en fit encore deux (coll. Earl of Pembroke, Wilton House et coll. Duc of Buccleuch, Londres).

BIBL. ET REPR. English Connaisseur, Londres 1766, vol. II, p. 20; *John Britten*, Corsham House..... seat of Paul Cobb Methuen.... with

catalogue of.... Pictures, Londres, 1806, p. 55, nº 174; *John Smith*. Catalogue Raisonné, Londres, 1831, vol. III, nº 594; *Lionel Cust* Anthony Van Dyck, Londres, 1900, p. 278, nº 278; *G. Glück*, Van Dyck, Kl. der Kunst, 1931, repr. p. 411, p. 564.

AU METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK.

30. PORTRAIT DE L'ABBÉ SCAGLIA

Cesare Alessandro Scaglia, abbé de Staffardo, agent diplomatique de la cour de Savoie et de celle d'Espagne, mort en 1641, est représenté debout, de face, appuyé contre le socle d'une colonne. Il est vêtu de noir et sur l'étoffe soyeuse de son manteau, le peintre a amoureusement modelé ses mains fines et blanches. Dans le fond, à droite, un rideau à ramages.

Toile. H. 2,00; L. 1,23.
Non signé.
Probablement dans la coll. de Catherine Backer, veuve d'Allard de la Courts (vente à Leyde, sept. 1766); coll. Sir Thomas Baring; coll. Holford; coll. Sir George Lindsay Holford, Dorchester House (vente à Londres, 17 mai 1928, nº 61).
Exp. British Institution 1815, nº 11; 1839, nº 3; 1851, nº 6; 1862, nº 6; Grosvenor Gall., 1887, nº 54; Exp. à Anvers 1899, nº 78; Exp. à la Royal Academy, Londres, 1900, nº 66; Exp. à la Galerie Agnew 1922, nº 37; Flemish and belgian art exhibition, Burlington House, Londres, 1927, nº 133; Exp. d'Art Flamand Ancien, Anvers, 1930, nº 111.

Peint vers 1634.
Une bonne réplique d'atelier avait été offerte par l'abbé Scaglia à l'église des Récollets à Anvers; ce tableau qui se trouve actuellement au Musée d'Anvers, a été mentionné par *Descamps*. Voyage pittoresque de Flandre, 1769, p. 194, qui doutait de son authenticité.
Le même personnage apparaît assis dans un dessin de Van Dyck dans la coll. Frits Lugt et, comme donateur agenouillé devant la Vierge à l'Enfant, dans un tableau oval appartenant à Lady M. Rothschild, à Londres.

La partie supérieure du présent tableau a été gravée avec variantes par Paul Pontius pour l'Iconographie ; l'esquisse en grisaille de ce fragment appartient à la Pinacothèque de Munich.

BIBL. ET REPR. *G. Hoet.* Catalogus, III, p. 542, nº 3; *Smith*, Catalogue raisonné, III, p. 87, nº 295; *J. Guiffrey*, A. Van Dyck, Paris 1882, pp. 116, 200, cat. nº 827 ; *M. Rooses*, A. Van Dyck, Paris, 1902, pp. 74-76, pl. en reg. de la p. 74; *Waagen*, Art Treasures of Great Britain, II, p. 200; *Tancred Borenius.* In Memorial Volume of the Flemish and Belgian Art Exhibition, London, 1927, nº 133; *G. Glück*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, repr. p. 426, notice p. 566.

COLLECTION DE LORD CAMROSE, LONDRES

31. PORTRAIT DE CHARLES Ier, ROI D'ANGLETERRE

Au cours d'une chasse, le roi vient de s'arrêter dans un beau site. Il est debout, de profil à gauche, la tête tournée vers le spectateur, la droite posée sur la pomme d'une haute canne, la gauche appuyée contre la hanche et tenant un gant. Il est vêtu d'une veste de satin blanc et d'une culotte de velours rouge, il est chaussé de bottes de buffle et coiffé d'un grand feutre noir. Derrière le roi, se tiennent, à l'ombre des arbres, un jeune page et un écuyer qui s'occupe d'un beau cheval gris. Dans le fond à gauche s'étend un vaste paysage bleuté.

« Son Charles I, par le sens profond du modèle et du sujet, la familiarité du style et sa noblesse, la beauté de toute chose en cette œuvre exquise, dessin physionomique, coloris, valeurs inouïes de rareté et de justesse, qualité du travail, — le Charles I, dis-je, pour ne prendre en son œuvre qu'un exemple bien connu en France, supporte les plus hautes comparaisons » (*E. Fromentin*, Les Maîtres d'Autrefois).

Toile. H. 2,72; L. 2,12.

Signé sur le terrain, à droite : CAROLUS I. REX MAGNAE

BRITANNIAE, etc. et au-dessous, un peu à gauche : A. VAN DICK F.

Coll. de la Comtesse de Verrue; coll. du Marquis de Lassay (suivant *Descamps*, 1754); coll. du comte de La Guiche (vente à Paris en 1771); suivant les *Mémoires secrets de Bachaumont* acquis à la vente Crozat, baron de Thiers, par Mme du Barry, « pour retirer un portrait de famille, car les Dubarri se prétendent parents de la maison des Stuarts », mais, ainsi que l'a remarqué *L. Demonts* (Cat. des Peintures du Musée du Louvre, 1922, nº 1967, p. 6), cette mention semble être le résultat d'une confusion entre la vente Crozat et celle de La Guiche, à laquelle Mme Du Barry a pu acquérir ce tableau; coll. de Mme Du Barry, à Louveciennes; cédé par elle au roi Louis XVI en 1775 (la somme de 24.000 livres que l'on donne souvent comme le prix de cette cession (*Demonts*, *Michel*, *Glück*) est rapportée par *Bachaumont* comme celle que Mme Du Barry aurait payé pour le tableau à la vente).

Peint vers 1635. Dans une facture présentée par Van Dyck à la cour de Londres vers 1638-39, ce tableau, désigné comme « Le Roi alla ciasse », est estimé 200 livres, somme que le roi réduisit personnellement de la moitié.

Peut être le plus beau portrait de Van Dyck, en tout cas le plus réussi et le plus célèbre des nombreux portraits que ce peintre a fait de Charles I d'Angleterre.
Gravé par Robert Strange en 1782.

BIBL. ET REPR. *Smith*, Catalogue raisonné, nº 138; *Jules Guiffrey*, Ant. Van Dyck, 1882, I, p. 178-183, cat. nº 453, p. 261; *G. Glück*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, 1931, repr. p. 377, notice p. 560; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, Éd. de l'Illustration, s. d., pp. 90-95, pl. 93 et 99.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

32 H. PORTRAIT DE PHILIPPE HERBERT, QUATRIÈME COMTE DE PEMBROKE

Il est vu à mi-corps, presque de face, nu-tête, tenant dans la main gauche une longue baguette; un ample manteau couvre la partie droite de son corps. Ses longs cheveux

tombent sur les épaules que couvre une large collerette de dentelle. Il porte l'insigne de l'ordre de Saint Georges. Fond constitué à gauche par un rideau à ramages, à droite par un paysage.

Toile. H. 1,03; L. 0,81.

Coll. du Rev. Pastens Childe.

Exp. à Worcester, Angleterre, en 1882.

Peint vers 1635-38.
Van Dyck a peint plusieurs fois le vieux comte de Pembroke; le portrait le plus rapproché est celui qui est reproduit par *Glück* (*loc. cit.*), p. 444 à gauche, où le personnage apparaît en costume de Chevalier de l'Ordre de Saint Georges. Les parties de vêtement paraissent avoir été exécutées par les élèves suivant le procédé adopté par Van Dyck en Angleterre et employé très souvent pour ses portraits, même ceux de dimensions restreintes.

BIBL. ET REPR. *G. Glück*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, 1931, p. 564.

A MM. P. ET D. COLNAGHI, LONDRES.

33. LES TROPHÉES DE CHASSE

Trois hommes sont occupés à décharger d'un mulet un sanglier et un cerf. A gauche, un autre mulet chargé. Au premier plan, un cerf, des oiseaux, un sanglier et d'autre gibier mort.

Bois. H. 0,45; L. 0,59.

Non signé.

Coll. Stefan Michel, Mayence; acquis pour le Kaiser-Friedrich Museum de Berlin, en 1917.

Un dessin qui correspond à cette esquisse se trouve dans la collection des gravures de la Veste Coburg. *G. Glück* (*loc. cit.*) attribue le présent tableau à Boeckhorst.

BIBL. ET REPR. *W. Bode*, Amtlichen Berichte der Berliner Museen, XXXVIII (1916-17, p. 183); *L. Burchard*, Amtl. Berichte, XL (1918-19), p.121 ; R. *Oldenbourg*, Die Flämische Malerei des XVII Jahrh., 1918, p. 190, fig. 87; *G. Glück*, Graphische Künste, Vienne, T. 47 (1924)

AU KAISER-FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

JACOB FOPSEN VAN ES

Peintre de natures mortes, né à Anvers vers 1596, enterré dans cette ville le 11 mars 1666. Franc-maître en 1617.

Ses natures mortes sont d'un aspect relativement archaïque, conçues avec l'idée d'une grande intensité du détail, composées sans accent dominant, rythmées par des taches de vives couleurs locales et par une disposition raffinée des formes dans le champ de la surface peinte (Voir au sujet de ce type de nature morte l'article de *Georges Isarlov*, *loc. cit.*).

L'acuité avec laquelle le détail est ressenti et rendu ne nuit en rien à l'ensemble plein de goût. On y décèle cette authentique soumission à l'objet, cette modestie et cette honnêteté qui séduit et qui rassure tant chez les plus gauches des Primitifs et qui devait toucher Rubens, puisqu'il possédait deux tableaux de Van Es. Il y a d'ailleurs quelque chose de profond dans le fait que Rubens appréciait Brueghel de Velours et collaborait volontiers avec lui en réduisant l'échelle de sa propre peinture, en rejetant ainsi pour un moment les larges habitudes visuelles acquises en Italie : il rejoignait les plus profonds penchants ataviques du génie plastique flamand, le goût de l'infiniment petit, la pure satisfaction d'artisan d'évoquer avec une brillante justesse les infinies richesses de la nature.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1915 voir l'article par *Zoege von Manteuffel*, dans le Dictionnaire de Thieme Becker, vol. XI, pp. 20-21. Depuis : R. *Oldenbourg*, Die fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 200. G. *Isarlov*. L'exposition de la nature morte à Amsterdam, Formes, XXXII (1933), pp. 360 et 361.

34. NATURE MORTE

Sur une table on voit à gauche un verre et un hanap, une cruche en glaise, deux oranges, des radis, un pain; au milieu, un couteau, un gros fromage à moitié coupé dans un plat d'étain, un petit plat de faïence à décor bleu posé sur le fromage et contenant du beurre en tranches, et plus loin, deux verres dont un rempli de vin rouge; à droite, un hanap d'orfèvrerie entre un plat de jambon et un plat de saucisson posé sur un pain de seigle.

Bois. H. 0,50; L. 0,84.

Signé en bas, entre le pain et le couteau : *Jaces van Es.*

Coll. C. L. Kinmanson; légué par lui au Musée National de Stockholm, en 1872.

Peint vers 1630-40 ?

L'esprit général de cette nature morte, sans doute postérieure d'un quart de siècle à celle de Clara Peeters (voir le nº 52) est encore archaïque. Mais dans la facture légère et brillante, on sent un contemporain de Teniers et la composition est d'une ordonnance nette et subtile, très différente de l'entassement confus d'une Clara Peeters.

BIBL. ET REPR. *Catalogue descriptif des peintures du Musée National de Stockholm*, 1928, nº 1146, p. 67.

AU MUSÉE NATIONAL, STOCKHOLM.

JEAN FYT

Peintre et graveur de natures mortes, d'animaux et de fleurs. Né à Anvers le 15 mars 1611, mort dans cette ville le 11 septembre 1661. Elève, en 1622, de Hans Van den Berch, il doit certainement davantage à Frans Snyders, avec lequel il travailla au moment de son entrée dans la Gilde en 1630. Il voyagea à Paris (1633-34), puis jusqu'en 1641, en Italie, à Venise et à Rome mais sans doute aussi à Gênes. Il visita deux fois la Hollande, en 1642 et en 1645.

A côté de Snyders, il était le plus important peintre de natures mortes flamand du XVII^e siècle. Mais alors que Snyders témoignait constamment d'un remarquable talent de décorateur à la fois dans sa composition et dans sa couleur, Fyt n'avait que le génie du détail et la seule unité à laquelle il arrivait dans un tableau était celle du ton, d'une harmonie distinguée, souvent sombre ou argentée, avec des noirs savoureux. Le luxe velouté de sa pâte est à l'opposé de la générosité de la matière picturale que Snyders coule joyeusement. Le rapport entre ces deux peintres de natures mortes est à peu près le même que celui de Rubens et de Van Dyck dans les autres domaines : la vie robuste et sensuelle d'un côté, la poésie de l'élégance et de la rareté de l'autre.

Il est probable que le goût de Fyt pour une matière saturée fût favorisé par son séjour italien. Mais le peintre n'a pas pleinement profité des leçons transalpines, il n'a pas appris à composer avec audace et les tableaux où l'ordonnance soit largement rythmée sont rares dans son œuvre. Dans la plupart des cas, ses natures mortes sont des juxtapositions d'admirables morceaux de peinture, d'un éclat féerique de pierres précieuses.

L'influence de Fyt s'exerça non seulement à son époque (Daniel de Koninck et Pieter Boel), mais encore au

XVIII[e] siècle, en France, où Desportes s'en est vivement ressenti.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1916 voir l'article par *Zoege v. Manteuffel*, dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. XII, pp. 612-614. Depuis : R. *Oldenbourg*, Die flām. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 147, 193-198. *W. Bode*, Die Meister der holländ. und vläm. Malerschulen, 1919. pp. 432-443 ; *G. Glück*. Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, 1933, pp. 343 et suiv., 347, 353, 362-364, 418.

35. LE GIBIER.

Au premier plan, un lièvre entouré d'oiseaux; plus loin, sur une planche posée sur une corbeille, des oiseaux morts.

Bois. H. 0,68; L. 0,93.

Signé et daté à droite : *Joannes Fyt 1642.*

Exp. Flemish and Belgian Art, Burlington House, Londres, 1927, n° 293; Exp. d'Art belge ancien et moderne, Copenhague 1932. Tentoonstelling van oude Kunst, Rijksmuseum, Amsterdam, 1936, n° 46.

Excellent exemple de la manière détaillée et brillante de Fyt, virtuose du plumage et du pelage. Le charme de l'exécution du morceau constitue le mérite essentiel de cette manière.

BIBL. ET REPR. *Tancred Borenius* in *Martin Conway*, Memorial Volume of the Exh. of Flemish and Belgian Art, Burlington House, Londres, 1927, n° 293.

A Mme Vve JOSEPH FIEVEZ, BRUXELLES.

36. CHIENS COURANTS RENTRANT DE LA CHASSE

Ils sont sept, petits et grands, debout ou assis, au pied d'un massif de verdure. Un long fusil est placé à terre devant leur groupe.

Toile. H. 1.42 ; L. 1.89.

Exp. d'Art Flamand Ancien, Anvers, 1930, nº 152.

Peint vers 1650-55.
Echantillon parfait d'une de ces grandes décorations de Fyt où, grâce à la riche peinture du morceau, un sujet relativement monotone rempli avec éclat une importante surface peinte.

A MADAME GEORGES PELTZER DE ROSSIUS, VERVIERS.

ABRAHAM GOVAERTS

Peintre de paysages. Baptisé à Anvers le 30 août 1589, mort dans cette ville le 9 septembre 1626. Fils d'un marchand de tableaux. Franc-maître à Anvers en 1607. Maître de Frans Snyders. On rapporte qu'il a laissé de nombreux tableaux inachevés que des peintres secondaires terminèrent. Très souvent ces paysages sont ornés de figures peintes par d'autres artistes, Ambroise et Frans II Francken, Hans Jordaens, etc. Ses tableaux signés sont assez rares, mais un grand nombre de ses œuvres se trouvent aujourd'hui cachées sous le nom de Jan Brueghel de Velours, dont il fut imitateur sinon élève, et d'Adrien Van Stalbempt, dont il se rapproche parfois.

Govaerts a repris la formule de Brueghel de Velours, sa manière de composer et surtout son coloris bleu vert. Ce qui le caractérise, c'est une certaine exagération des effets de son maître : son feuillage du premier plan est plus grand, plus élégant, plus « brodé » que celui de Brueghel, ses derniers plans deviennent entièrement estompés, espèce de mirages bleus. Sans être un grand peintre, il a exprimé une idée poétique assez personnelle : à un paysage en somme assez vraisemblable il a donné une enveloppe, un parfum du fantastique. Ses forêts de chênes, avec des lacs vaporeux sont des décors de contes de fées romantiques, qui auraient été chers à Hoffmann.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1921, voir l'article du Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. XIV, p. 451. Depuis : R. *Oldenbourg*, Die Fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 18.

37. L'ENLÈVEMENT D'EUROPE

Dans un bois les compagnes d'Europe fleurissent de guirlandes le taureau blanc dont Jupiter prit la figure

pour enlever la belle fille d'Agénor. Celle-ci se prépare à monter sur le dos du taureau.

A gauche, dans le fond, s'étend derrière les roseaux un lac dont les rivages s'estompent dans la brume.

Bois. H. 0,53; L. 0,75.

Signé en bas, à gauche : A. Govaerts *1601.*

Coll. Oscar Nottebohm; donné par lui en 1912 au Musée Royal d'Anvers.

Il est curieux de constater comment trois influences se combinent ici au début du siècle : celle de Coninxloo pour la conception générale du sous-bois et pour la forme des arbres; celle de Paul Bril, pour la composition avec des arbres disposés en guise de coulisses au premier plan; celle de Brueghel de Velours pour la couleur bleu-vert.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS.

GILLES CLAES D'HONDECOETER

Peintre de paysages, né à Anvers, enterré le 17 octobre 1638 à Amsterdam. Marié en 1602 à Utrecht, on le trouve en 1610 à Amsterdam. Élève de Vinckeboons, qui lui a transmis l'influence de Coninxloo. Plus tard cette influence s'est combinée avec celle de Roland Savery, dont Hondecoeter était le neveu (« Le paysage aux animaux » signé d'Hondecoeter et daté 1620 au Rijksmuseum d'Amsterdam est une imitation fidèle de Savery).

Flamand par sa naissance et par sa formation, il débuta par des tableaux d'un vaste mouvement décoratif dont la qualité est parfois éminente : un de ses tableaux fut autrefois attribué à Rubens (Museum Boymans, Rotterdam sous le nom de Rubens; publié erronément sous le nom de Rubens par *L. Burchard*, Cat. de l'Exp. du paysage flamand chez Gottschevsky et Schäffer, Berlin, 1927, nº 83, et par *Ch. Sterling*, Les paysages de Rubens, Travaux du Groupe d'Histoire de l'art, Institut d'art et d'archéologie, Paris 1928, repr. p. 185). On connaît mieux maintenant cet artiste que l'on commence à distinguer de Gysbert d'Hondecoeter, plus hollandais de facture et de style. Cependant à la fin de sa vie, à partir de 1630 environ, Gilles fut gagné par le paysage monochrome de Van Goyen et le tableau exposé ici-même sous le nº 38 le montre à la recherche de délicates nuances de la lumière et de l'atmosphère remplie d'eau qu'il rend par une facture liquide et transparente, toute immatérielle. Cependant son tempérament flamand réapparaît dans les touches de couleurs gaies et précieuses dont il agrémente le feuillage et les accidents du terrain. Gilles d'Hondecoeter, artiste limitrophe, figure dans cette exposition à titre d'exemple de ces nombreux petits

maîtres flamands de la fin du XVI^e siècle, dont la massive émigration en Hollande a nourri l'art de ce pays et en a préparé dans l'œuvre de la génération suivante la magnifique éclosion purement nationale.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie voir l'article par *Hofstede de Groot* dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. XVIII, (1924), p. 432. Depuis: *L. Demonts*. Trois tableaux de paysage fantaisiste du Musée du Louvre, Beaux Arts, 1924, p. 70-71.

38. PAYSAGE

Une rivière encastrée dans des rochers coule à droite. Un chemin monte à gauche; plusieurs paysants s'y sont arrêtés près d'un troupeau de moutons. Vers le fond, à droite, la tour ronde d'une ferme émerge de la verdure éclairée d'une douce lumière qui filtre à travers la brume.

Bois. H. 0,19; L. 0,25.
Signé en bas, à gauche, du monogramme : G.D.H.
Exp. Paysages flamands du XVI^e et du XVII^e siècles, Galerie Manteau, Paris, 1935.

Peint vers 1630-38; sans doute de la dernière manière de l'artiste où l'on sent les rapports étroits avec les paysagistes contemporains hollandais. Il s'agit peut-être moins d'une influence que d'une évolution vers les recherches hollandaises : tonalité monochrome, attention portée sur le ciel et sur la lumière, composition dépourvue de rythme décoratif. Gilles de Hondecoeter mène tout naturellement vers Van Goyen comme un autre élève de Savery, Allaert Van Everdingen, que ce tableau rappelle, prépare directement Jacques Van Ruysdael.

COLLECTION PARTICULIÈRE, ROTTERDAM.

CORNEILLE HUYSMANS DIT DE MALINES

Peintre de paysages, né à Anvers en 1648, mort à Malines en 1727. Travailla à Malines et à Anvers.

Avec son frère cadet Jean-Baptiste Huysmans (1654-1716), c'est le dernier de la lignée de paysagistes flamands du genre épique, lignée à laquelle Louis de Vadder et Jacques d'Arthois donnent naissance sous l'impulsion indirecte de Rubens. Les plus importants de ses représentants au cours du siècle sont Jacques Fouquières (1580?-1659), Luc Achtschellinck (1626-1699), Ignace Van der Stock (franc-maître à Bruxelles en 1660); mais ils n'ont pas la force de Huysmans qui renouvelle le genre grâce à un sentiment très direct de la nature et à un tempérament réellement pictural. Dans ses empâtements fougueux et dans ses violents coups de lumière il y a une parenté d'esprit assez frappante avec l'école de paysage de Salvator Rosa; cependant le voyage de Huysmans en Italie n'est nullement prouvé et l'analogie s'explique sans doute par les recherches parallèles et indépendantes des artistes éloignés les uns des autres mais appartenant à une même génération.

Malgré tout le caractère factice et grandiloquent qui marque l'œuvre de Cornélis Huysmans, on est frappé par la force de sa vision et par sa réalisation de certains motifs de la nature, des terrains sablonneux en particulier, où un pinceau tout ensemble obstiné et emporté sculpte et maçonne la terre et le roc, comme celui presque de Courbet.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1925, voir l'article par *Zoege v. Manteuffel*, dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. XVIII, pp. 203-204. Depuis : R. *Oldenbourg*, Die Fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 179 et 180.

39. PAYSAGE

Vallon au milieu de terrains accidentés et boisés. Au premier plan un talus sablonneux qu'éclaire un brusque rayon de soleil. Plusieurs paysans vêtus à la mode italienne s'y sont arrêtés avec leur bétail. Plus loin on aperçoit une fabrique italienne et un troupeau de moutons. Dans le fond, un sombre vallonnement boisé.

Toile. H. 0,64; L. 0,70.
Non signé.
Coll. Armand Godard-Desmarest du Musée du Louvre en 1873.
Peint vers 1700.

On y saisit encore toute vivante la tradition de l'école de paysage branbançonne, celle de Jacques d'Arthois : note héroïque, coloris brillant, effet lumineux concentré et puissant. En même temps, de grandes qualités personnelles dans le rendu des terrains arides, d'une grande puissance réaliste.

BIBL. ET REPR. Édouard Michel, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, Éd. de l'Illustration, Paris, s. d. p. 110, pl. 111.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

JACQUES JORDAENS

Peintre d'histoire, de mythologie, de portrait, de genre. Né à Anvers le 19 mai 1593; mort dans cette ville le 18 octobre 1678. Fils d'un marchand drapier, gendre d'Adam Van Noort dont il fut élève. Reçu en 1616 franc-maître dans la Gilde d'Anvers, comme peintre à l'aquarelle. On sait peu sur les débuts de Jordaens. Ayant eu avec Rubens un maître commun, Adam Van Noort, Jordaens se trouva engagé dans un chemin rapproché de celui du grand maître et se rencontra bientôt avec lui dans l'admiration du Caravage. Cette influence aida Jordaens à retrouver sa propre personnalité, à combattre en quelque sorte l'emprise de Rubens, qui domina son imagination. Son tempérament essentiellement pictural le rapprocha également pour quelque temps du jeune Van Dyck.

Il est d'abord soumis aux remous du style maniériste. Il se complait dans une froide et incisive calligraphie des contours et dans des reflets bizarres, grisâtres et violacés. Les formes sont rebondies, sans poids réel, mais on sent qu'une vie puissante et comme cachée les habite. Le naturalisme, latent chez lui, éclate au contact du luminisme caravagesque. De 1618 à 1620, il peint dans cet esprit quelques-unes de ses plus belles œuvres (Le Satyre chez le Paysan, Musée de Cassel, nº 41). Tout y étonne, la puissance de la composition, qui, au premier plan, installe, vues d'en dessous, des formes colossales, la lumière intense et pure qui découpe les volumes avec une force sculpturale, la couleur sonore, étalant les nappes lisses et brillantes du rouge et du brun. L'équilibre entre le style et la vie sera parfois parfait. Il atteindra l'aisance propre aux chefs-d'œuvre dans la « Fécondité » de Bruxelles (nº 42 de ce catalogue),

admirable rapsodie rustique et païenne, une des plus grandioses créations de l'humanisme nordique : l'antiquité y revit, mais sous des formes autochtones, les satyres et les nymphes habitent désormais les bois et les herbages de Flandre, comme ils peuplaient la terre grecque et latine. Sous le pinceau de Jordaens, comme sous celui de Rubens, se fait la véritable Renaissance flamande, après les long tâtonnements des romanistes et des maniéristes du XVI^e^ siècle, fidèles à la lettre et non à l'esprit des anciens.

La belle dureté de ce style ne durera pas toujours. Avec le temps les formes rondes qui hantent l'imagination plastique de Jordaens s'enrichissent de maint accident de surface, s'amollissent et se gonflent. Avant que leur flux ne devienne quelque peu monotone, la grave puissance du génie de Jordaens le sauvera bien souvent; ainsi, dans les « Quatre Evangélistes » du Louvre (n° 43 de cette exposition), la représentation la plus élevée de ce sujet iconographique dans tout l'art chrétien, on ne se lassera pas d'admirer la tête juvénile de Saint Jean, une des plus pures expressions religieuses que la peinture ait connues.

Peu à peu la vision de Jordaens changea foncièrement : de sculpturale, d'origine latine, elle deviendra picturale, mouvante, purement de style baroque. Ce sera la suite ininterrompue de banquets et de réunions de famille débridées, souvent d'un lyrisme bachique vraiment grandiose, mais d'un souffle poétique plus court que les œuvres de la première moitié de sa carrière, cependant moins célèbres.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1926, voir l'article par *K. Zoege von Manteuffel* dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. XIX, pp. 151-155. Depuis : *H. Coopman*, Jordaens, Bruxelles 1928; *W. Post*, Motivübernahme bei J. Jordaens und A. Brouwer, Königsberg 1928; *G. Franceschini*, L'Arte gioconda di un pittore fiammingo ;

Jordaens, Emporium, 1929, I, pp. 259-269; *K. Van Puyvelde*, La valeur de l'Œuvre de Jordaens, Cahiers de Belgique, 1928, pp. 363-370; *G. Le Roy*, Jacques Jordaens, l'Amour de l'Art, 1928, pp. 252-259; *L. Burchard*, Jugendwerke von Jacob Jordaens, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, 1928, p. 207-218; *J. Held*. Nachträglich Veränderte Kompositionen bei J. Jordaens, Revue belge d'Architecture, t. III (1933), p. 214; *L. Van Puyvelde*, Onbenkende Werken van J. Jordaens, Gand 1932; *L. Van Puyvelde*, An unpublished Jordaens, Burlington Magazine, 1933, I, p. 217-222; *G. Glück*, Selfportraits by Van Dyck and Jordaens, Burlington Magazine, 1934, II, pp. 195-201. *A. von Schneider*, Caravaggio und die Niederländer, 1933, pp. 97 - 102 et 136-137.

40. PAN ET SYRINX

Syrinx se dérobe aux entreprises de Pan. La nymphe arcadienne, fille du fleuve Ladon, s'enfuit vers les eaux paternelles et y disparaît métamorphosée en roseaux. Pan en prit quelques-uns et en fit la flûte champêtre qui porte le nom de la nymphe. Deux Amours suivent avec curiosité l'aventure du dieu.

Toile. H. 1,73; L. 1,36.

Non signé.

Coll. Stanislas Hensé, Londres; acquis de cette collection en 1895 par le Musée de Bruxelles.

Exp. Jordaens, Musée de Bruxelles, 1928, nº 68.

Peint vers 1618 19.

Il appartient à la manière caravagesque de Jordaens, mais la rigueur de la stylisation y est atténuée et nous conduit vers la souplesse de la « Fécondité ».

Dans sa « Teutsche Akademie » (1675) Sandrart raconte que Jordaens a peint un tableau de ce sujet, à personnages de grandeur naturelle, en six jours. C'est probablement le tableau présent (*Cf. L. v. Puyvelde, loc. cit.*).

Un autre tableau du même sujet figurait dans la vente des héritiers de Jordaens, à la Haye, le 22 Mars 1734, nº 26, puis dans la vente de Beukelaer et Waart, La Haye, 19 avril 1752, nº 217.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, Jordaens, sa vie et son œuvre, 1906, pp. 48, 205, pl. 53; *P. Buschmann ;* Jacques Jordaens et son œuvre, Paris, 1905, pp. 71-72; *L. v. Puyvelde*, Cat. de l'Exp. Jordaens, Musée de Bruxelles, 1928, nº 68.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

41. LE SATYRE CHEZ LE PAYSAN

Le sujet est tiré de la célèbre fable d'Esope « L'Homme et le Satyre » et il est transposé dans un milieu de paysans. Autour d'une table couverte d'une nappe blanche sont assis, à gauche, une jeune femme tenant un enfant sur ses genoux, un paysan barbu tenant une écuelle et soufflant sur la cuiller qu'il porte à sa bouche, et un jeune garçon. Derrière la table une vieille femme coiffée d'un grand chapeau et un jeune homme se tiennent debout. Ils regardent un vieux satyre assis dans un fauteuil rustique qui s'étonne de ce que le paysan ait soufflé d'abord sur ses mains pour les réchauffer et ensuite sur sa cuiller pour la refroidir.

Toile. H. 1,70; L. 1,92.

Non signé.

Depuis le XVIII[e] siècle dans la Galerie princière de Hesse; de 1806 à 1815 au Musée Napoléon à Paris.

Exp. d'Art Flamand Ancien, Anvers, 1930, nº 168.

Peint vers 1618, par la comparaison avec l'Adoration des bergers du Musée de Stockholm qui porte cette date.

Une des plus belles versions de ce sujet que Jordaens a traité à plusieurs reprises (Munich, Budapest, Ermitage, p. ex.) et en même temps un des plus éclatants tableaux de sa manière caravagesque caractérisée par une composition monumentale et théâtrale (le groupe est vu d'en bas, comme placé sur une estrade), une lumière crue comme celle d'un réflecteur, un coloris éclatant et saturé. Ce style plein d'artifices, il l'applique à une interprétation des plus réalistes, des plus flamandes du paganisme antique. Il se montre ainsi le disciple du Caravage le plus personnel peut-être dans les Pays-Bas.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, Jordaens, sa vie, son œuvre, 1906, repr. p. 23; *P. Buschmann*, Jacques Jordaens, 1905, pl. 16; R. *Oldenbourg*, Die fläm. Malerei des 17-ten Jahrh., 1918, p. 109; *W. Bode*, Die Meister der holl. und vläm. Malerschulen, 1919, repr. p. 400; *Heidrich*, Flämische Malerei, p. 67 et suiv., Zoege v. Manteuffel, Thieme-Becker, XIX, 1926, p. 151 et suiv.; *L. Burchard*, Jugendwerke von Jakob Jordaens, Jahrh. d. preuss. Kunstsamml., 1928, p. 207 et suiv.; *A. v. Schneider*, Caravaggio und die Niederländer, 1933, p. 99-100.

AU MUSÉE DE CASSEL.

42. LA FÉCONDITÉ (OU L'ABONDANCE)

Groupe allégorique de nymphes et de satyres entourés de leurs enfants. Une nymphe vue de dos, tenant un linge blanc, et une autre assise à ses pieds et tenant une grappe de raisin qu'elle regarde constituent l'accent central de la composition. A droite, un faune tient sur ses épaules le jeune Bacchus. A gauche, deux hommes soutiennent une gigantesque corne d'abondance remplie de fruits et de légumes (peints par Snyders).

Toile. H. 1,80; L. 2,41.

Signé en bas, vers la gauche : JORDANS (A. N entrelacés) *Fecit*.

Coll. Della Faille (vente à la Haye en 1730); coll. de la Confrérie des artistes-peintres de La Haye (vente en 1756); coll. J. T. de Vinck de Wesel (vente à Anvers, en 1814); coll. de Vinck d'Ors (vente à Bruxelles, en 1827) ; acquis à cette vente par le Musée de Bruxelles.

Exp. d'Art Belge, Musée du Jeu de Paume, Paris, 1923, nº 41; Exp. Jordaens, Musée de Bruxelles, 1928, nº 80.

Peint vers 1622.

Chef-d'œuvre de la maturité de Jordaens. L'influence caravagesque est toujours présente, mais la stylisation de la forme et de la lumière n'a plus la rigueur d'une formule de jeunesse comme dans le « Satyre chez le Paysan » de Cassel exposé sous le nº 41 ; elle s'assouplit et devient un moyen direct et aisé d'exprimer la vie. La vision sculpturale est particulièrement évidente dans cette peinture; grâce à elle ce tableau de chevalet, rempli d'un admirable sentiment de la nature, acquiert une grandiose ordonnance décorative, familière à un artiste habitué à tracer des cartons de tapisserie.

On connaît deux dessins pour cette composition; ils proviennent de la Coll. Heseltine à Londres; l'un d'eux appartient actuellement au Musée de Copenhague, l'autre à la coll. Frans Koenigs à Harlem.

La Wallace Collection à Londres possède une réplique de la même composition avec de variantes importantes (la belle figure de femme vue de dos est remplacée par une figure de femme vue de face et à demi-vêtue d'une draperie, un satyre est ajouté au milieu, un autre est supprimé, etc...). Une réplique fidèle se trouve dans la coll. Michel Van Gelder, à Bruxelles. On rencontre le même sujet, sous le nom de Jordaens, dans la vente Henrik Van Limborch (La Haye, 17 Septembre 1759, nº 99), dans la vente Willem Van Wouw (La Haye, 30 mai 1764, nº 72) et dans la galerie de Pommersfelden.

Ce fut également Snyders qui a peint les fruits dans « l'Abondance » de Rubens (anc. coll. Ed. de Rothschild, Paris).

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, Jordaens, sa vie et son œuvre, 1906, pp. 45, 61, 218, pl. 45; *P. Buschmann*, Jordaens, 1905, pl. 22; *W. Bode*, Die Meister der holl. u. Vläm. Malerschulen, 1919, p. 413; *K. Zoege v. Manteuffel*, article sur Jordaens, dans le Dict. de Thieme-Becker, t. XIX, 1926, p. 154; *L. Van Puyvelde*, Catalogue de l'Exp. Jordaens, Musée de Bruxelles, 1928; *A. V. Schneider*, Caravaggio und die Niederländer, 1933, p. 100.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

43. LES QUATRE ÉVANGÉLISTES

Ils sont debout, vus à mi-genoux, réunis devant une table où se trouvent les textes sacrés. Saint Marc, Saint Luc et Saint Mathieu (à droite, tenant un livre et une plume), rudes vieillards aux regards baissés et recueillis, entourent en silence le juvénile Saint Jean, vêtu de blanc, inspiré et perdu dans ses visions mystiques.

Toile. H. 1,34; L. 1,18.

Non signé.

Coll. du peintre Pierre Lastman d'Amsterdam, le maître de Rembrandt (1632); coll. du comte de Vaudreuil (vente à Paris, en 1784); acquis à cette vente pour le roi Louis XVI.

Peint vers 1625. On donne d'habitude une date antérieure à cette peinture (*Oldenbourg* : vers 1617; *E. Michel* : vers 1622). Ce tableau ne se rattache aux œuvres de la première manière de Jordaens que par sa composition compacte où les personnages sont très rapprochés. Mais par son éclairage plus diffus, par le modelé plus moelleux, par le dessin toujours précis mais moins dur, il s'en éloigne nettement et paraît se placer à mi-chemin entre « l'Adoration des Bergers » du Musée de Stockholm, datée de 1618 et « le Martyre de Saint-Martin », de 1630.

Une des plus profondes peintures religieuses de Jordaens (avec les Crucifixions de Reims et du Musée des Hospices Civils à Anvers).
Il interprète les personnages des Saints dans cet esprit caravagesque que la Hollande a adopté dans une mesure plus large encore : en employant des types plébéiens étudiés avec une véritable passion naturaliste, et en exprimant à travers eux un sentiment religieux grave et pur, digne des premiers temps chrétiens.

Cette composition a rencontré un grand succès : les copies anciennes en sont nombreuses, p. ex. chez le Comte de Haruick à Wimpole, à l'Église Saint-Jean de Malines, aux Jésuites de Tournai ; des répliques d'élève avec de variantes importantes (un ange est joint aux Évangélistes, dont les attitudes sont différentes) se trouvent dans la coll. Heye à Düsseldorf et dans une coll. particulière à Varsovie.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, Jordaens, 1906, pp. 28-30; P. Buschmann, Jacques Jordaens, 1905, p. 67; *Th. V. Frimmel*, Kleine Funde zu Jacob Jordaens, Blätter für Gemäldekunde, t. I (1905), pp. 33-34 et t. III (1907), p. 129; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, Éd. de l'Illustration, s. d. pp. 75-76, pl. 78; *K. Zoege v. Manteuffel*, article sur Jordaens, dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, t. XIX, 1926, p. 154.

AU MUSÉE DU LOUVRE

JEAN VAN KESSEL

Peintre de paysages, de fleurs, fruits, oiseaux, insectes. Baptisé à Anvers le 5 avril 1626; mort dans cette ville le 17 avril 1679. Élève de Jan Brueghel le Jeune et de Simon de Vos. Franc-maître dans la Gilde d'Anvers en 1644.

Ce n'est qu'un imitateur, parfois habile, de Brueghel de Velours. Jamais il n'a atteint l'aisance de son maître dans la suggestion de la vie. Mais le charme de miniaturiste médiéval, la noble passion du détail et l'élégance réfléchie de son style font de lui le représentant le plus caractéristique peut-être de l'esprit archaïque et foncièrement flamand qui surprend en plein siècle de la fougue picturale débridée du style baroque.

Jean van Kessel trouva des imitateurs fidèles dans ses fils Jean II et Ferdinand qui prolongèrent pendant tout le XVII[e] siècle l'art de Brueghel de Velours et le répandirent au loin : Ferdinand van Kessel vécut longtemps à la cour du roi de Pologne, Jean Gobieski, et laissa de nombreux ouvrages au château de Wilanow près de Varsovie.

Bibliographie. Pour la bibliographie antérieure à 1927, voir l'article par *K. Zoege v. Manteuffel*, dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, vol. XX, pp. 201-202. Depuis : *E. Michel*, H. van Balen et J. van Kessel au Musée d'Angers, Bull. des Musées de France, 1933, pp. 148-151.

44. PAPILLONS, FLEURS ET FRUITS

Sur un fond gris l'artiste a disposé des papillons de diverses espèces, des fleurs et des fruits. Tous ces objets

projettent des ombres délicates sur la surface grise où ils paraissent être posés, produisant ainsi un effet de trompe-l'œil.

H. 0, 13; L. 0, 19.

Exp. Brueghel, Gal. Pieter de Boer, Amsterdam, 1934.

Cette peinture fait partie d'une série de petits panneaux encadrés autrefois ensemble et faisant l'effet d'une grande planche de botanique et de zoologie.

A MADAME BOAS-KOGEL, BAARN, HOLLANDE

45. FLEURS ET INSECTES

Sur un fond gris sont disposés : en haut à gauche, un grand papillon jaune, à côté un autre, blanc tacheté de noir, puis à droite un coléoptère, une guêpe. Une tige de fleurs, traitée en grisaille, traverse le tableau dans sa largeur; autour de cette tige, d'autres insectes sont disséminés. Effet de trompe-l'œil.

Bois. H. 0,135; L. 0,189.

Exp. des Jeunes Brueghel, Gal. Pieter de Boer, Amsterdam, 1934, nº 30 f; Exp. Bloemstukken van Oude meesters, Gal. Pieter de Boer, Amsterdam, 1935, nº 78; Exp. Die Jüngeren Brueghel und ihr Kreis, Gal. Sanct Lucas, Vienne, 1935, nº 112.

Peint vers 1655.
Fait partie d'une série de petits panneaux représentant des fleurs, des plantes et des insectes (Exp. P. de Boer,

1934, nos 299-316). A la même série appartient très probablement un petit panneau du Musée de Gray, Haute-Saône (Insectes sur fond blanc, signé). Jan van Kessel a parfois peint des tableaux analogues de plus grandes dimensions.

La tradition de la miniature médiévale franco-flamande est toujours vivante au siècle de la peinture rubénienne, large et grandiose. Des dynasties entières de petits maîtres peignent en trompe-l'œil de semblables pages d'herbier ou planches de zoologie avec un instinct sûr de la disposition et de la couleur. Obéissant à un sentiment élémentaire de l'homme, à l'attrait vertigineux de l'infiniment petit, le public et les artistes aiment à entrer en un contact intime avec la vie végétale et animale par la voie d'un tendre et naïf réalisme.

A M. PIETER DE BOER, AMSTERDAM.

KERSTIAEN DE KEUNINCK LE VIEUX

Peintre de paysages, né à Courtrai vers 1560 (?), mort à Anvers à une date indéterminée, mais plutôt vers 1632-35 et non en 1635 comme l'indiquent les dictionnaires et les récents catalogues des Musées, comme celui du Kaiser-Friedrich Museum, p. ex. (Cf. *M. G. Caullet*, *loc. cit.* et *A. Laes*, *loc. cit.*). Fixé probablement dès 1577 à Anvers, il y devient franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1580. Il eut un fils, Kerstiaen II, peintre également, reçu franc-maître à Anvers en 1613 et mort en 1642 ou 1643. On a souvent hésité pour l'attribution des peintures signées du nom K. De Keuninck entre le père et le fils. Mais il semble, ainsi qu'on l'a suggéré (*Ch. Sterling*, *loc. cit.*), que le fils n'était pas un artiste important puisque en 1627, c'est-à-dire quatorze ans après avoir obtenu sa maîtrise, il est employé par Jean II Brueghel en qualité d'apprenti ou d'aide secondaire (d'après *Mgr. Vaes*, Journal de Jean II Brueghel, Bull. de l'Instit. belge à Rome, 1926, p. 185 et 211; il paraît toutefois étrange de voir un maître réduit à travailler comme apprenti prendre à son tour un élève car il semble que le Kerstiaen de Keuninck qui en 1636-37 admet dans son atelier un nommé Francis Antonisse ne peut être que le fils). Si, en absence de documents, on interroge les œuvres portant la signature K. De Keuninck, on est frappé par l'étroite parenté de leur style et de leur facture et on est obligé de les attribuer à un artiste de la génération antérieure à 1600, plutôt à celui qui fut reçu franc-maître en 1580 qu'à celui qui le fut en 1613, c'est-à-dire à Kerstiaen le Vieux. Dans le Rapt de Ganymède du Musée de Cologne, dans les Incendies de Troyes du Musée Fourché à Orléans et du Musée Archéologique de Courtrai, se révèle un artiste qui continue la tradition des paysages fantastiques de Hans Bol, des frères Bril et de la première manière de Gilles Van Coninxloo, dont il a dû subir l'influence à Anvers entre

1577 et 1585. Il se complait longtemps dans ces panoramas compliqués en traçant la silhouette du premier plan en arabesques capricieuses, en faisant surgir des rochers invraisemblables, en éclairant les terrains par des coups de lumière théâtraux. Mais, comme Gilles Van Coninxloo ou comme Paul Bril, il ne tarde pas à suivre l'évolution générale du paysage vers une cohésion et une vraisemblance de plus en plus marquées. Si dans le « Paysage avec le gardien de vaches » (exposé sous le nº 46), on sent encore la vieille formule maniériste pleine d'artifice, dans le « Paysage avec Pyrame et Thisbé », sans doute plus tardif, on est en face d'un peintre qui s'est assimilé déjà les leçons des « Forêts » de Coninxloo et qui, porté par son goût du mouvement exubérant, s'est acheminé instinctivement vers la nouvelle conception du paysage, réaliste et romantique à la fois, celle de style baroque, dont Rubens devait bientôt donner des réalisations éclatantes. Le rapport entre ce petit maître et Rubens est encore difficile à saisir : il est possible que K. de Keuninck ait subi à la fin de sa vie son influence, mais il est également admissible que, enfant de la même génération, il soit arrivé tout naturellement vers des solutions analogues, bien que dépourvues de la vraie grandeur.

Les tableaux de K. de Keuninck ne sont pas rares, mais ils passent sous les noms des autres petits maîtres flamands, ceux surtout de Paul Bril, avec lesquels ils présentent quelques analogies superficielles dans la forme des arbres et dans la disposition du premier plan formant une arabesque élégante. Il y a cependant d'autres artistes, encore moins connus que Keuninck, dont les tableaux passent sous son nom : ce sont Jan Tilens, Guillaume Van Nieulandt, Frédéric Van Valckenborgh, Gysbert Lytens qui ont dû subir plus ou moins directement son influence.

BIBLIOGRAPHIE. On trouve la bibliographie antérieure à 1912 dans l'article de *Zoege von Manteuffel*, du *Dictionnaire de Thieme-Becker*, vol. VII, p. 300. On peut y ajouter : *M. G. Caullet*, Catalogue du Musée de Peinture et de Sculpture de Courtrai, 1912; *Arthur Laes*, Mélanges Hulin de Loo, 1931; *Charles Sterling*, Bulletin des Musées de France, juin 1932, pp. 101-103.

46. PAYSAGE AVEC UN GARDIEN DE VACHES

Bordant une route, deux arbres magnifiques se profilent à gauche, au premier plan, sur le fond d'une large vallée où une rivière serpente au milieu des montagnes. Un tableau représentant le Christ en croix entre la Vierge et Saint-Jean est placé sur une planche contre le tronc d'un des arbres, formant ainsi une petite chapelle rustique. De l'autre côté de la route, un gardien en haillons (le Fils Prodigue ?) est assis au pied d'un rocher couvert d'une végétation exubérante, et surveille trois vaches. Ciel mouvementé.

Cuivre. H. 0, 49; L. 0, 43.

Non signé.

Coll. Paul Engrand, Lille.

Exp. Paysages flamands du XVI[e] s., Gal. Manteau, Paris, 193.

Peint vers 1600-1610.

Ce tableau présente tous les caractères du style et de la facture de Kerstiaen de Keuninck : une composition mouvementée avec des arbres au feuillage plumeux et des rochers découpés en arabesques se profilant sur le ciel; des fonds très largement traités en frottis transparent tandis que le feuillage du premier plan est indiqué en touches menues, grasses et horizontales ; un coloris basé sur l'accord des bistres et des bleus-verts; des personnages aux proportions allongées. Son analogie avec les tableaux du Musée de Berlin, du Musée de Cologne

(le Rapt de Ganymède), de la coll. du Baron Coppée à Bruxelles, du Musée de Brunswick, de l'anc. coll. Hammingen de Ratisbonne (vente chez Helbing, à Munich, 1895, nº 30), est concluante.

A M. LOUIS BECQUART, MARCQ-EN-BARŒUL (NORD).

47. PAYSAGE NOCTURNE AVEC PYRAME ET THISBÉ

Une forêt de chênes gigantesques entoure un étang, au bord duquel on voit, à gauche, plusieurs chaumières et, dans le fond, un grand château à quatre tours et une église rustique. Au premier plan à droite, auprès d'une fontaine que surmonte un groupe sculpté représentant Bacchus enfant entouré d'enfants nus, Thisbé se lamente à la vue du corps inanimé de Pyrame qu'elle vient de trouver. La lune se lève dans le fond et se reflète dans l'eau de l'étang.

Bois. H. 0,51; L. 0,83.

Signé en bas, à droite, sur le socle de la fontaine : K. D. KEUNINCK.

Exp. du Paysage flamand. Musée de Bruxelles, 1926, nº 169; Exp. Das flämische Landschaftsbild des XVI u. XVII Jahrh., Gal. Gottschewski und Schäffer, Berlin, 1927, nº 50.

Ce tableau montre très nettement le type de paysage héroïque et lyrique dont l'origine remonte à Coninxloo mais dont le sentiment général — le grand effet lumineux et le souffle qui l'agite — est dû à Rubens.

BIBL. ET REPR. *L. Burchard*, Cat. de l'Exp. Das Fläm. Landschaftsbild des XVI und XVII Jahrh., Berlin, 1927, nº 50, pl. XI; *Arthur Laes*, Mélanges Hulin de Loo, 1931; *Charles Sterling*, Bull. des Musées de France, juin 1932, p. 102.

A M. D. A. HOOGENDIJK, AMSTERDAM

JOSSE DE MOMPER

Josse (Joost ou Jodocus) II de Momper, peintre de paysages, naquit à Anvers en 1564 et mourut dans cette ville le 5 février 1635. Fils et élève de Barthélemy Momper, il profita du décanat de son père en 1581 pour se faire inscrire à la Gilde de Saint-Luc à l'âge de 17 ans. Dix ans plus tard, il devait déjà avoir à Anvers une situation affirmée et un atelier personnel puisqu'il commence à déclarer des élèves. En 1594 et 1595 on le trouve occupé aux travaux de décoration et aux cartons de tapisserie. On a souvent répété qu'il a passé plusieurs années en Italie et en Suisse; ce voyage n'est pas prouvé, mais il est difficile de le nier sans réserve (*Törnell, loc. cit.*) sous prétexte de ne pas rencontrer dans ses tableaux des motifs de paysages ou d'architectures italiens. Cette dernière assertion n'est d'ailleurs pas exacte : on trouve quelques tableaux de Momper, qui par leur style paraissent dater de sa jeunesse, où les architectures et les personnages sont italiens, et il doit avoir traversé les Alpes pour suggérer cet authentique sentiment de la montagne que respirent ses nombreuses peintures. Un autre argument s'ajoute d'ailleurs pour faire admettre son voyage ultramontain. On n'a jamais tenté de se rendre compte exactement de la formation artistique de Josse de Momper. L'art de Pierre Brueghel le Vieux, subtil et analytique, que l'on invoque d'habitude, ne peut pas expliquer cette étonnante technique sommaire et énergique qui fait de Momper une exception en Flandre à la fin du XVI[e] siècle. Seul, le contact direct avec la peinture vénitienne peut faire comprendre la vision large et libre qui conditionne une

pareille facture. Ce voyage devait se placer après l'entrée du jeune homme dans la Gilde, en 1581, et avant 1590, date de son mariage à Anvers. Or, à cette époque, il y avait dans le Veneto un artiste flamand de 14 ans plus âgé que Momper, en pleine activité et très renommé, et dont la facture et la vision formées par Veronese et Tintoret se rapprochent singulièrement de celles de Josse : c'est Louis Toeput, dit Lodovico Pozzoserrato. Il suffit d'avoir vu son paysage (signé) du Musée Kestner de Hanovre pour comprendre d'où vient à la fois le répertoire des formes de Momper, ses montagnes, ses ponts, ses arbres au gros feuillage brun, et son faire lâche, ses accents lumineux brusquement accrochés aux formes, petites courbes ou points clairs indiquant les arbres lointains, stries blanches marquant les arêtes vives de rochers, etc... (*Oldenbourg*, Die fläm. Mal. d. XVII-ten Jahrh., p. 25, en mettant Pozzoserrato à la suite des paysagistes influencés par Momper, paraît suggérer un rapport inverse entre ces deux artistes).

Éduqué dans sa prime jeunesse par son père Barthélemy, qui gravait d'après Brueghel le Vieux et Hans Bol (influence de celui-ci se sentira longtemps dans les dessins de Josse), ayant eu devant les yeux les paysages de Mathieu Bril avec leurs puissantes oppositions des plans et leur mouvement pathétique, Momper trouva dans l'art de Pozzoserrato tout le luxe pictural et toute la fougue des Vénitiens et il les mit au service de son romantisme baroque.

Après 1590, il se met à peindre des vallées et des monts aux couleurs vives et fantasques, terrains ocre rouge ou jaune, végétations d'un vert éclatant, lointains bleus, ciel jaune et rose violacé, et à la composition mouvementée, coulisses d'arbres et de rochers encadrant des pentes majestueuses et des pics suspendus dans les airs (tableau type : « le Moulin à eau », du Musée de

Dresde, nº 868, ou « le Lac au château-fort », nº 57 de l'Exposition du Paysage flamand chez Gottschewski et Schäffer, Berlin 1927). Une fois la formule trouvée, Momper la variera relativement peu. Par un cours naturel de son talent, il arrivera à une liberté et à une justesse de la facture, à une hardiesse de la couleur de plus en plus grandes et sans qu'on soit obligé d'y voir l'influence de Rubens que, pour notre part, nous ne décernons pas dans son œuvre (tableau-type : « le Ravin » au Musée de Vienne, nº 986).

La chronologie des tableaux de Momper est encore purement hypothétique. Un seul de ses tableaux est daté (« le Rocher clair », Gal. de l'Université de Würzbourg, nº 309), où, d'accord avec M. Törnell, nous lisons 1634. Peint un an avant la mort de l'artiste, il représenterait ainsi sa dernière manière. D'après ce tableau, un peu plus simple et plus clair que beaucoup d'autres, on peut supposer que l'évolution de Momper suivait celle de ses contemporains, c'est-à-dire qu'il rendait son paysage de plus en plus vraisemblable et qu'il le remplissait d'observations directes d'après nature. Cette évolution est confirmée par les dessins dont plusieurs sont signés et datés. Une influence paraît l'avoir déterminée : celle de Jean Brueghel de Velours. Elle se manifeste à partir de 1610 environ (cette date résulte de la manière de Brueghel que réflètent les peintures de Momper) et elle persiste jusqu'à la fin dans les détails tels que le feuillage (le paysage de Würzbourg). Elle donne des tableaux relativement plus fins au feuillage délicat, au coloris clair et froid, où le bleu joue un grand rôle (tableaux types : deux petits paysages à Nantes, deux à la Galerie Liechtenstein à Vienne et tous ceux où Momper s'adjoint Brueghel de Velours comme peintre de figures, à la coll. Langaard à Oslo, p. ex. ; ces derniers tableaux sont antérieurs à 1625, date de la mort de Jan Brueghel).

Cette influence favorise également chez Momper le goût des sîtes vrais au dépens des paysages imaginaires. Des représentations de quatre saisons (celles de Brunswick doivent compter parmi les plus anciennes), des vues de villages flamands sous la neige deviennent désormais fréquentes dans son œuvre. Ces derniers sujets sont particulièrement importants par leur poésie et parfois par leur grandeur (L'Hiver du Musée de Dresde, exposé ici même sous le nº 49). On peut vraiment dire qu'après les admirables paysages de neige de Brueghel le Vieux, ceux de Momper sont les plus beaux dans l'art flamand. Ils ont eu aussi, avec ceux de Denys Van Alsloot, un rôle historique considérable : celui de préparer directement les fameuses vues d'hiver hollandaises du XVIIe siècle. Ainsi, le paysage du Musée de Châlons-sur-Marne fait penser au Maître de paysages d'hiver (P. v. d. Poel ?) dont il porte d'ailleurs le nom, tandis que « l'Église sous la neige » (exp. Momper, Gal. P. de Boer, Amsterdam 1930, nº 9) annonce directement un Aart Van der Neer ou un Johannes Beerstraaten.

Josse de Momper doit être considéré comme un des plus personnels paysagistes anciens et comme un des plus importants artistes flamands de la période qui s'étend entre la disparition de Pierre Brueghel le Vieux et l'ère de l'influence de Rubens. Il a su rajeunir le vieux paysage fantastique du XVIe siècle en lui donnant une liberté d'allure presque impressionniste et en le rapprochant ainsi du sentiment moderne. Avant Rubens, il voit le paysage en mouvement, obéissant à des rythmes dynamiques, capable de changement, sans limites. Dans la plupart de ses productions, il se complaisait dans de grands panoramas composites d'un caractère décoratif où la poésie de l'arbitraire, propre aux paysages de style dit maniériste, était étalée avec éclat. Mais il fait sentir avec force un sentiment essentiel du paysage des Pays-Bas,

à peine avoué avant lui et cependant décisif par la suite : le sentiment de l'infini aérien. Ainsi, il accomplit dans son œuvre la transformation du paysage de style maniériste en paysage de style baroque, c'est-à-dire romantique, mais plus rapproché de la nature.

On remarque une certaine parenté dans la manière de traiter des lointains montagneux entre Josse de Momper et Tobie Verhaecht (1561-1631), le premier maître de Rubens : modelé des terrains par un pointillé de petites taches vertes, bleues ou blanches. Bien que Verhaecht fût de trois ans plus âgé que Momper, ce dernier paraît avoir été plus précoce; d'autre part cette stylisation particulière résulte tout naturellement de la vision très libre de Momper, tandis qu'elle s'accorde assez mal avec l'ensemble de la manière de Verhaecht, timidement détaillée et presque sèche : on sent là un procédé emprunté et on a le droit de considérer ce peintre comme ayant subi l'influence de Momper. Celui-ci fût suivi en outre par son fils Philippe (mort en 1635), dont on ne connaît pas de tableaux signés, mais à qui il convient sans doute d'attribuer un grand nombre d'ouvrages secondaires conçus dans le style du père. A la dernière manière de Josse se rattachent très directement les paysages de David Teniers le Vieux (tel le tableau de la National Gallery à Londres, nº 949 qui pourraient être aussi de la jeunesse de son fils; son œuvre est encore bien mal connue) et ceux de la jeunesse de David Teniers le Jeune (on voit souvent sur les parois de ses intérieurs des paysages imités de Momper, surtout des grottes). Mais dans ce qu'elle a eu de plus frappant, dans les modelés monochromes des plans lointains en fonction de l'atmosphère, son influence s'exerça d'une manière particulièrement féconde sur l'œuvre de son neveu (?) Frans de Momper (voir p. ex. le tableau signé du Musée de Bruxelles) qui la combina très heureusement avec les recherches

d'Hercule Seghers et de Jean Van Goyen. A cet égard, Josse de Momper peut être considéré comme un des précurseurs du paysage hollandais.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1931, voir le *Dictionnaire de Thieme-Becker*, T. XXV, p. 52-53, l'article de *Hans-Gösta Törnell*. On peut y ajouter : *Ch. Sterling*, Le paysage fantastique néerlandais, L'art vivant, 1er Avril 1930, p. 272.

48. PAYSAGE DE MONTAGNES

La vue embrasse d'en haut un immense panorama de montagnes. Vers la gauche, une large vallée descend en pentes boisées et parsemées de bourgades vers un fleuve majestueux. A droite, une route, qui borde les rocs et traverse les ravins, aboutit au premier plan, où plusieurs cavaliers se sont arrêtés. Plus loin vers le fond, derrière les rochers qui dominent la vallée et que couronnent des châteaux-forts, s'élèvent des sommets couverts de neige et de glace; ils semblent flotter dans le ciel, au-dessus des nuages. Des oiseaux planent dans les airs.

Bois. H. 0,46; L. 0,75.

Non signé.

Exp. Josse de Momper, Gal. Pieter de Boer, Amsterdam, 1930, nº 33.

Appartient à la période moyenne de l'artiste.

Un des plus caractéristiques paysages de Josse de Momper, amoureux des vues de montagnes, pour lesquelles il s'inspirait plus ou moins directement des Alpes. Il s'y montre attiré non seulement par les aspects visionnaires qu'offre la perspective à vol d'oiseau, mais aussi par les effets de la perspective aérienne. Si par les premiers il se rattache encore à l'archaïque tradition des paysages fantastiques (et ce fut sans doute l'habitude de ces paysages qui lui a ouvert les yeux, comme à

Brueghel le Vieux, à Roland Savery, à Tobie Verhaecht et à tant d'autres, sur la beauté des sites alpestres), par ses effets atmosphériques il devance son temps de beaucoup. Les plans éloignés et la végétation qui les recouvre sont comme rongés par l'air et par la lumière, le peintre les a évoqués par un modelé sommaire, tout en accents, tout « impressionniste. Cependant, dans l'ensemble, malgré ces nouveautés hardies, Momper reste arbitraire : ce qu'il vise ce n'est pas de reproduire fidèlement des vues de montagnes, mais d'en recréer l'ambiance de l'infini, l'atmosphère cosmique.

BIBL. ET REPR. *Cat. de l'Exp. Joost de Momper*, Gal. Pieter de Boer, Amsterdam, 1930, nº 33, repr.

AU STÄDTISCHES MUSEUM FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE, WUPPERTAL-ELBERFELD.

49. PAYSAGE D'HIVER

De grands arbres dépouillés s'élèvent au premier plan et dessinent de vigoureuses arabesques sur un ciel pâle. Au milieu de terrains couverts d'une épaisse couche de neige, les paysans circulent avec difficulté. Dans un chemin creux un cheval attelé à une charrette vient de tomber et une femme fait des efforts pour l'aider à se relever. Plus loin, les toits et les maisons d'un village émergent de la moelleuse blancheur de la neige.

Huile et détrempe sur bois. H. 0,48; L. 0,66.

Non signé.

Peint vers 1615-25.

Ce tableau est entré dans les collections de la maison de Saxe du temps d'Auguste II, grand amateur des

paysages flamands du XVI^e^ et XVII^e^ siècles, probablement en 1708 par l'intermédiaire de l'agent Lemmers qui l'aurait acquis à Anvers; il apparaît en tout cas dans l'inventaire de ces collections, dressé en 1754.

Une composition analogue, mais plus petite, a figuré à l'exp. Momper, Gal. P. de Boer, Amsterdam 1930, sous le n° 34 (repr. au cat.); elle serait antérieure à la présente, à cause d'une liaison plus artificielle entre les plans.

Dans la composition monumentale et décorative, dérivée de Pierre Brueghel le Vieux, on saisit le caractère essentiellement flamand de cette vue d'hiver à la différence des paysages analogues hollandais, qui se passent de tout arrangement épique, visant un sentiment plus lyrique de la nature.

BIBL. ET REPR. Cat. de la Gemälde Galerie de Dresde, 1930, n° 875.

A LA STAATLICHE GEMÄLDE GALERIE, DRESDE.

FRANÇOIS DE MOMPER

Peintre de paysages, né à Anvers le 17 octobre 1603, mort dans cette ville en 1660. Probablement fils de Josse II de Momper et son élève, il fut admis dans la Gilde d'Anvers en 1629. Il travailla à La Haye, en 1647 on le trouve à Harlem, en 1648-49 à Amsterdam.

Certains de ses tableaux permettent de croire que Frans de Momper a été formé ou tout au moins influencé par Josse (Musée de Bruxelles). Mais plus tard, il subit une forte influence de Van Goyen. Lorsque Frans de Momper combine les motifs rocheux de Josse avec le modelé monochrome de celui-ci et avec la facture grumeleuse de Van Goyen, il arrive à des effets voisins d'Hercules Seghers (plusieurs tableaux de Frans de Momper passent pour ceux de Seghers). Il n'atteint cependant pas la poésie visionnaire de Seghers et reste toujours dans le domaine du romantisme baroque qui lui était légué par Josse.

Comme la plupart de Flamands, il était profondément attaché aux sujets consacrés par la tradition : en plein XVII^e siècle on le voit peindre une Construction de la Tour de Babel suivant toutes les données de ce sujet telles que Brueghel le Vieux les a conçues, mais avec d'autres moyens d'expression, avec une atmosphère et un éclairage de son temps. (Ce tableau se trouve à la Kunsthalle de Hambourg, où, à cause de sa composition, il est attribué à Hendrik Van Cleve, un artiste mort en 1589; or, les costumes des personnages et le type des chevaux sont typiques de 1630 environ et la facture dérive nettement de celle de Van Goyen).

Les tableaux de Frans de Momper ne sont pas très rares mais ils sont très souvent confondus avec ceux de Josse et des élèves de celui-ci.

BIBLIOGRAPHIE. Voir l'article de *Hans-Gösta Törnell* dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, t. XXV (1931), pp. 51-52.

50. LA PÊCHE NOCTURNE

Un fleuve au cours lent serpente au milieu de montagnes. De larges pentes boisées et dominées par des sommets rocheux descendent vers les rives, où la lumière de la lune laisse apercevoir des cabanes de pêcheurs. Plusieurs barques chargées d'hommes glissent sur l'eau sombre. Dans l'une d'elles, au premier plan à gauche, une torche révèle des pêcheurs qui tirent sur un filet. Dans le fond, à droite, la silhouette d'un château-fort se détache sur un ciel nuageux.

Bois. H. 0,61; L. 0,97.

Signé en bas, à droite, sur un rocher : *mom*.....

Exp. Joost de Momper, Gal. Pieter de Boer, Amsterdam, 1930, hors catalogue.

Peint vers 1630-40.
Très rapproché de Joos de Momper, ce tableau présente néanmoins quelques particularités qui le font attribuer à Frans : la facture en est plus moelleuse, la tonalité plus monochrome, les formes de montagnes moins bizarres, la perspective et l'éclairage paraissent plus homogènes; en somme, toute la conception est plutôt celle d'un artiste qui bientôt se laissera influencer par Van Goyen. En plus, la forme de la signature en toutes lettres et en cursive semble être celle de Frans de Momper. Les très rares tableaux signés de Josse sont toujours marqués de son monogramme. Vu sa parenté avec les œuvres de Josse, le tableau doit dater de la jeunesse de Frans.

BIBL. ET REPR. *Brochure sur la coll. P. de Boer*, Amsterdam, 1931, nº 68 repr. pl. X.

AU STÄDTISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE, LEIPZIG.

JACQUES VAN OOST LE VIEUX

Peintre d'histoire et de portrait. Né à Bruges en 1601, mort dans cette ville en 1671. Elève de son frère aîné Frans. Inscrit en 1621 comme franc-maître à la Gilde de Saint-Luc. Il voyagea en Italie où les œuvres des Carrache et du Caravage ont exercé sur lui une influence qui se combina avec celle de Rubens et de Van Dyck. Il a atteint souvent la grandeur dans ses scènes historiques (St. Charles Borromée et les pestiférés, Musée du Louvre), d'un métier large et souple, d'une composition monumentale et d'un robuste réalisme flamand.
Esprit éclectique mais doué d'un beau talent, il oscilla dans ses grandes peintures entre les Carrache et le Caravage et dans le portrait, entre Rubens et Van Dyck, en essayant d'unir la fraîcheur palpitante du premier à l'élégance du second. Le tableau exposé, un des plus réussis parmi ses scènes de genre, montre ces différentes influences fondues d'une manière personnelle.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie, voir l'article du *Dictionnaire de Thieme-Becker*, vol. XXVI (1932), p. 24.

51. JEUNE HOMME RECEVANT UN BILLET

Il est vu à mi-genoux de profil à gauche, debout, près d'un socle de bois. C'est un jeune homme de famille riche. Ses longs cheveux sont soigneusement bouclés, il est somptueusement vêtu d'une veste rouge à boutons d'or, à revers lie de vin, à manches de chemise bouffantes et coiffé d'un grand bonnet de fourrure orné d'une aigrette de plumes de paon. Ses mains sont posées sur

une fourrure qui recouvre le socle. Une vieille femme s'approche du jeune homme et lui tend un billet.

Toile. H. 1,11; L. 0,81.
Signé sur le billet que tient la vieille femme (en guise d'adresse): « *Jacomo Van Oost fecit Brugis* ».
Acquis par la ville de Lyon, en 1811.
Exp. d'Art flamand ancien, Anvers, 1930, nº 211.

Peint vers 1645-50 (à l'époque du « Vieux Philosophe » des Hospices civils de Bruges, daté de 1647).
Une bonne copie ancienne du buste du jeune homme se trouve au Musée de Dijon.
Dans ce tableau Jacques Van Oost le Vieux apparaît comme un continuateur en Flandre des sujets de genre caravagesques à personnages de grandeur naturelle, vus à mi-corps. Comme les Néerlandais de la génération antérieure à la sienne, tels que Honthorst, Terbrugghen, Stomer, Finsonius, Rombouts, Cossiers, Bloemaert, il se complait dans le rendu appuyé des étoffes et des chairs, dans un clair-obscur vigoureux, dans le facile mais si éloquent contraste de la vieillesse et de la jeunesse, où il montre d'ailleurs du goût et une réelle sensibilité. Mais sa technique et sa vision appartiennent bien à l'époque de Rubens et de Rembrandt : sans être directement influencé par ces maîtres, il emploie une matière grasse et onctueuse que le premier a répandu en Flandre, tandis que dans ses lourds costumes et dans l'atmosphère intime de ses scènes de genre (les Joueurs de cartes au Musée de Dunkerque et surtout le Vieux Philosophe des Hospices Civils de Bruges), il se rapproche de certains élèves du second, du jeune Nicolas Maes et de Jan Victoors, p. ex.

BIBL. ET REPR. *Gonse*, Les Musées de Province, 1900 ; *Marcel Reymond*, Le Musée de Lyon, 1887 ; *Paul Dissard*, Le Musée de Lyon, 1912 ; *Henri Focillon*, Le Musée de Lyon, coll. Memoranda, 1936 (nouv. éd. revue), p. 13; *Arthur von Schneider*, Caravaggio and die Niederländer, 1933, pp. 113 et 138.

AU MUSÉE DE LYON.

CLARA PEETERS

Peintre de natures mortes. Née à Anvers vers 1589, date de la mort inconnue. On la trouve en 1612 à Amsterdam et en 1617 à La Haye. On manque de renseignements sur cette artiste réputée. Le tableau exposé ici est le plus ancien connu parmi ses ouvrages datés. La suite de sa carrière nous échappe car on ne connaît pas de tableaux portant des dates sensiblement éloignées de celle du tableau exposé.

Comme Louise Moillon en France, Clara Peeters appartient à ce groupe international très homogène des peintres de natures mortes dont les foyers furent, à ce qu'il semble, Anvers et Francfort. Jacob Van Hulsdonck, Jan Soreau et Georg Flegel furent parmi les plus anciens représentants de ce type archaïque de nature morte : réunion de victuailles et de vaisselle qui figure un goûter ou un déjeuner, sur une table vue d'en haut, mettant en valeur avec une grande acuité de détails chacun des objets dont le répertoire est d'ailleurs fort restreint. Ce genre de tableaux fut très aimé dans le Nord de l'Europe, à la fin du XVI[e] et dans le premier tiers du XVII[e] siècle.

Voir à ce sujet la notice bibliographique de Jacob Fopsen van Es.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie, voir l'article d'*A. Bredius*, dans le *Dictionnaire de Thieme-Becker*, T. XXVII (1933), p. 7.

52. NATURE MORTE AUX CREVETTES

C'est un goûter léger et raffiné. Sur une table que le regard domine, on voit à gauche un verre de vin blanc et une espèce de hanap de verre gravé dont le couvercle

concave contient du raifort râpé (?). A droite, un grand plat d'étain sur lequel sont posés une grappe de raisin, un pain et trois crevettes. Au premier plan un citron, une huître, trois amandes, deux crevettes et un couteau à manche d'ivoire incrusté.

Bois. H. 0,29; L. 0,34.

Signé en bas, à gauche : *Clara P. 1609.*

Exp. Die Jüngeren Brueghel und ihr Kreis, Gal. Sanct Lucas, Vienne, 1935, nº 155.

Les objets se détachent sur un fond sombre, ils sont définis par des couleurs vives et un dessin précis, ils sont simplement juxtaposés sans une recherche particulière d'arrangement décoratif. Vus d'en haut, ils occupent toute la surface peinte et semblent s'offrir à l'œil avec une naïve objectivité, qui a le charme des Primitifs.

A M. PIETER DE BOER, AMSTERDAM.

PIERRE PAUL RUBENS

Peintre d'Histoire, de Mythologie, de portraits, de genre, de paysages ; graveur ; auteur de cartons de tapisseries, de décors de fêtes, de projets de sculpture et d'orfèvrerie. Né le 28 juin 1577, à Siegen, en Westphalie; mort le 30 mai 1640 à Anvers. Fils d'un juriste réputé, réfugié en Westphalie pour des raisons confessionnelles. Après la mort du père, le jeune Rubens rentra avec sa mère à Anvers, en 1589. Il reçut une éducation humaniste qu'il développa tout le long de sa vie. Il fréquenta les ateliers de Tobie Verhaecht, d'Adam Van Noort et d'Otto Venius. En 1598 il fut inscrit comme franc-maître à la Gilde de Saint-Luc à Anvers. De 1600 à 1608, il séjourna en Italie au service de Vincent de Gonzague (à Mantoue, à Rome, à Gênes, à Florence) à l'exception de plusieurs mois de l'année 1603 qu'il passa en Espagne. Rentré à Anvers, il fut nommé en 1609 peintre de la cour d'Albert et d'Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas. La même année il épousa Isabelle Brant et inaugura une prodigieuse activité picturale. Devenu rapidement célèbre, il attira dans son atelier toute la jeune génération de peintres flamands, à laquelle il donna une direction unique. Entre 1622 et 1625, ayant accepté d'exécuter une vaste décoration au palais du Luxembourg, pour la reine-mère Marie de Médicis, il se rendit trois fois à Paris et termina ce travail en 1625. Conseiller d'Isabelle d'Autriche dans ses affaires politiques, il remplit avec succès plusieurs missions diplomatiques en Espagne, auprès de Philippe IV (1628) et en Angleterre, auprès de Charles Ier (1629-30). Ces deux princes lui conférèrent des titres de noblesse. En 1630 il épousa en secondes noces Hélène Fourment, qu'il a prise de nombreuses fois pour modèle. Après une existence remplie de travail, réglée et sobre

bien qu'entourée de luxe, Rubens mourut célèbre et riche, en laissant une admirable collection d'antiquités et de tableaux de maîtres anciens et de plusieurs de ses contemporains.

Les débuts de Rubens sont encore mal connus. Bien qu'il fut franc-maître en 1598 et que, par conséquent, il ait dû peindre pour son propre compte après cette date, on sait peu sur son art avant les œuvres faites en Italie, à partir de 1602. Dans l'Autel de l'Eglise Santa Croce in Gerusalemme à Rome (aujourd'hui à l'Hôpital de Grasse), la « Mise au tombeau » de la Gal. Borghèse à Rome et « Hercule et Omphale » (tableau inédit, réserves du Musée du Louvre) on voit tout ce que le style de Rubens doit au maniérisme assez froid et aimable de Van Noort et surtout à celui de Venius, aux types de ses personnages, à sa couleur et à son éclairage, schématique mais plein d'effet. Mais on voit en même temps ce qui l'a frappé en Italie : l'ampleur véhémente de Michel-Ange, l'éloquence des Carrache, avec leur équilibre classique et leur désir d'être vivants, la lumière et la couleur magiques de Tintoret, la noble fermeté de la sculpture antique. Pendant longtemps il éprouva une gêne, une difficulté de fondre tant de suggestions contradictoires : la composition est gauche et entassée, l'éclairage compliqué, la tonalité souvent lourde et plombée. Avec le temps, on sent des progrès rapides et dans chacune des œuvres de la période italienne on rencontre une étonnante grandeur de conception et une vie débordante. C'est cette dernière qualité qui a dû frapper les Italiens contemporains au milieu de leur production trop habile et trop stylisée, hormis les œuvres de la maturité du Caravage. Les tableaux comme « La Transfiguration » de Nancy, « La Vierge et les Saints » de Grenoble, la série des « Apôtres » et le « Saint-Georges » de Madrid ont une force élémentaire et poignante qui gronde sous des habitudes de style

empruntées, tandis que les portraits de Mantoue et de Gênes, amples et animés, sont d'une fraîcheur captivante. Dans l'ensemble toute la période italienne ne présente encore aucune œuvre d'un style complètement personnel.

Ce langage plastique adéquat à son tempérament. Rubens le recherchera encore pendant quelque temps, au cours de la période qui suit son retour à Anvers. Aux influences antérieures s'ajoutera le prestige passager de la manière caravagesque, envahissant alors la Flandre. Rubens oscillera entre des œuvres fougueuses (« L'Erection de la Croix », Cathédrale d'Anvers; exemple à l'Exposition : « La Lamentation sur le Christ mort, Musée de Berlin, nº 53) et celles où un équilibre de composition cherchera à compenser le mouvement (« La Déposition de Croix », Cathédrale d'Anvers ; exemples à l'Exposition : la « Toussaint », Musée de Rotterdam, nº 54. Les « Saints Pierre et Paul », M. Philippson, nº 57); entre de troublants effets nocturnes (« La Fuite en Égypte, coll. Gulbenkian, nº 55) et une ferme fraîcheur (« Suzanne et les vieillards », Musée de Stockholm, nº 36).

Plus tard les commandes affluèrent, les tâches devinrent gigantesques. Le monde catholique reconnaît le nouveau prince de la peinture religieuse, les amateurs demandent des sujets profanes et des portraits, les arts de reproduction s'emparent des ouvrages de Rubens, la gravure et la tapisserie vulgarisent ses compositions et les répandent dans le monde entier. Sous la pression de cette demande si générale, devant la nécessité d'employer une armée de collaborateurs, Rubens, homme réfléchi mais artiste honnête et intègre, est naturellement et graduellement amené à créer un style clair, accessible à la fois au public et à ses élèves, disant dans un langage relativement simple et toujours reconnaissable l'essentiel de ses pensées personnelles. Les éléments de son style deviennent

arrêtés: la couleur blonde et vive qui s'accommode souvent de mêmes combinaisons de tons; le dessin précis et délié; la composition lisible, balancée, pleine d'effet. La froideur guette un tel art, mais la souplesse instinctive de Rubens l'en sauva et l'empêcha de glisser dans la redite, dans la manière, comme ce fut le cas, dans des conditions sensiblement analogues, d'un Boucher. Plus encore, il trouva moyen de développer et d'amplifier à cette époque son style personnel : l'économie générale gagne en noblesse, le dessin acquiert un flux musical, l'expression de la vie est souvent directe et intense (« La Ferme de Laeken », coll. de sa Majesté le Roi d'Angleterre, nº 62; « l'Enfant Prodigue », Musée d'Anvers, nº 60 de ce catalogue; « Le Portrait de Louis XIII », Lord Duveen, nº 67, bien que postérieur, est encore conçu dans ce style idéalisant qui s'adaptait particulièrement bien à une image officielle). Cependant, lorsque le tempérament pictural d'un Van Dyck s'empare dans l'atelier de Rubens d'une de ces compositions, on comprend combien celles-ci étaient souples, combien de puissance et de spontanéité elles pouvaient abriter (« La Grande Bacchanale », Musée de Berlin, nº 61 de ce catalogue). Cependant au cours des années 1618-20, peut-être incité par l'exemple de Van Dyck ou plus confiant en la compréhension de ses élèves, peut-être las de cette retenue, Rubens glisse vers une peinture plus libre et plus chaude, au service d'un sentiment lyrique plus marqué (le Christ à la Paille, Musée d'Anvers, nº 59).

L'évolution vers la richesse et le mouvement s'accentuera de plus en plus au cours de la période allant de 1620 à 1628 environ, et l'animation fleurie des « Mages » du Musée d'Anvers et des scènes de la Vie de Marie de Médicis (Musée du Louvre) sera très loin de la pompe antiquisante d'une autre œuvre décorative, « l'Histoire de Decius Mus », faite quelques années auparavant avec la collabo-

ration de Van Dyck. Depuis ses deux voyages en Espagne et en Angleterre (1628-30), l'on voit Rubens faire un pas définitif vers la peinture chaudement colorée, sans doute sous l'influence du Titien qu'il a pu étudier à Madrid et à Londres. Sa peinture devient riche en pigments, sa lumière molle et délicate; un lyrisme de plus en plus intime inspire les attitudes des personnages ou le mouvement des terrains et charge de mystère l'ambiance picturale toute entière. (« Le Miracle de Saint Benoit », Musée de Bruxelles, nº 69; « Le Paysage avec le naufrage d'Enée, Musée de Berlin, nº 71; « Angélique et l'Ermite » et « Le Parc de château », Musée de Vienne, nºs 70 et 79; « Le Bain de Diane », coll. Kœnigs, nº 72; « Hélène Fourment et ses enfants », Louvre, nº 78).

Les sept ou huit dernières années de sa vie sont marquées d'un prodigieux épanouissement de toutes ses forces créatrices. Heureux auprès de sa jeune femme, comblé de faveurs de la fortune, mais las de la vie mondaine, il se réfugie dans son monde intérieur. Il connaît une nouvelle jeunesse, fréquente chez ces tempéraments à la fois ardents et réfléchis, chez lesquels la volonté d'une violente expression refoulée à l'âge mûr, retrouve un essor torrentiel et perce à la surface de la conscience à la fin de la vie. Dans tout ce qu'il invente et dirige, les vastes décors de fête pour l'Entrée à Bruxelles de l'Infant-Cardinal (nºs 75 et 76) ou la suite de plus de cent compositions pour la Torre de la Parada et le Buen Retiro (nºs 83-87), dans les toiles plus intimes qu'il réalise de sa main (« La Kermesse, Musée du Louvre, nº 81, « Le Tournoi », Musée du Louvre, Martyre de Saint Liévin, coll. Van Beuningen, nº 77, le tableau destiné à son tombeau et son portrait (nº 90), on sent un souffle continu, un chant plein et ému, où la couleur connait toutes les richesses des fleurs et des pierreries, la composition, toutes les hardiesses du mouvement, l'expression

toutes les inquiétudes et les suavités humaines, sans que l'imagination y dépasse les bornes d'une saine sensibilité ni gination y dépasse les bornes d'une saine sensibilité ni que la hardiesse du métier y altère la profonde harmonie picturale.

Excepté Titien, aucun artiste n'a exercé une influence aussi profonde et aussi prolongée. Comme tout grand esprit, Rubens apporta une fraîche vision du monde et en s'intéressant à tous les genres de peinture il les renouvela tous.

Depuis longtemps les Flamands enviaient aux Italiens la grandeur épique que ceux-ci déployèrent dans la peinture d'Histoire sacrée et profane. Rubens fut le premier peintre du Nord à respirer naturellement cette atmosphère et, en plus, à l'interpréter d'une manière toute personnelle. Son tempérament sensible et réfléchi à la fois, avide de la vie physique et de celle de l'esprit, ce serein équilibre et la profonde culture faisaient de lui un parfait type de la Renaissance, le premier peut-être en Flandre, mais exceptionnel à l'époque inquiète où il vivait. Ces qualités lui ont permis de rendre l'esprit baroque de son temps avec une force tranquille et, en même temps, d'exprimer en langage flamand des pensées latines, de créer enfin en Flandres la vraie peinture humaniste. Tout le monde l'a immédiatement senti dans son pays. Toute la jeunesse s'empressa enthousiaste autour de lui pour s'emparer de ses saints et de ses dieux à la fois si familiers et si authentiquement « romains ». L'Église de la Contre-Réforme approuva l'accent populaire et le son triomphal de ses prédications peintes. Ses compositions décoratives mais vivantes satisfaisaient tout le monde, le public et les artistes.

Pendant un demi-siècle, les peintres d'Histoire flamands ne sauront faire mieux que de varier la formule de Rubens et d'essayer de l'interpréter avec personnalité. Van

Thulden l'a rendu plus floue, Crayer plus tendrement banale, Boeckhorst sera presque le seul à y mêler un accent vigoureux et bien à lui.

Dans le portrait, où les Key et Frans Pourbus le Vieux l'ont annoncé, Rubens imposera le prestige des personnages en pied, simples et amples, respirant une vie intense. Van Dyck, Jordaens, Cornelis de Vos plus ou moins directement et plus ou moins fortement ont subi son influence.

Le paysage, archaïquement détaillé et artificiel dans la composition et dans la couleur, car il ne recherchait que la poésie romantique, devient sous son pinceau robuste, vrai et héroïque à la fois. Il a donné naissance à toute une école, celle du Brabant, dont Jacques d'Arthois et Cornelis Huysmans furent les premier et dernier représentants importants. En plus, il donnera le goût de la grandeur à deux autres paysagistes de talent qui, tout en exécutant des fonds pour ses tableaux d'histoire, ont déployé une activité personnelle : Jan Wildens et Lucas Van Uden. Très différents l'un de l'autre, ils montrent dans la suite de leurs carrières que l'influence de Rubens ne les écrasa point mais qu'elle les a nourris.

Enfin, les peintres qui exécutèrent les natures mortes accompagnant ses scènes d'histoire ont reçu de Rubens maintes suggestions qui ont transformé leur art. Notamment Snyders développa sans doute auprès du grand maître son sens de la composition grandiose qui le met au-dessus de tous les autres peintres de nature morte flamande.

Tous les domaines de la peinture flamande furent marqués par Rubens d'un sceau indélébile : le caractère largement décoratif, le souci d'ajouter une harmonie plastique extérieure au sentiment inné d'une vie débordante. A partir de ce moment, la production des Pays-Bas du Sud se distingua nettement de celle des provinces du Nord. L'École flamande proprement dite fut constituée.

La fécondité de l'influence de Rubens ne se limite pas à son époque et à son pays. Chaque fois que les artistes des générations à venir s'engagèrent dans les chemins parallèles au sien, ils ne purent lui échapper. Ainsi Watteau dans l'ambiance poétique et vitale de ses féeries s'attache à la dernière manière du maître. Gainsborough et James Ward imitent ses paysages. Delacroix se nourrit de tout son art. Renoir fait songer à lui, à force de l'avoir aimé.

BIBLIOGRAPHIE. Voir l'article de *G. Glück*, dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, 1936, vol. XXX, à ajouter : *Hofstede de Groot*, Eine unveröffentlichte Farbeskizze aus der Frühzeit des P. P. Rubens, Panthéon, 1928, I, pp. 36-39; *G. G. Toudouze*, Rubens, Paris, 1928; *F. F.* Un Rubens ressuscité, Amour de l'Art, 1928, p. 72; *H. Leporini*, A hitherto unknown drawing by Rubens, Burlington Mag. 1928, II, pp. 134-139; *A. L. Mayer*, The Portrait of Olivares by Rubens, Burlington Mag. 1928, I, pp. 241-242; *Ch. Sterling*, Les Paysages de Rubens, Travaux du Groupe d'Histoire de l'Art, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris, 1928, pp. 177-207; *I. Budde*, Einige unbekannte Zeichnungen des P. P. Rubens, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1929, pp. 29-33; *O. Benesch*, Die Handzeichnungen von P. P. Rubens, Graphische Mitteilungen, 1929, pp. 81-84; *K. Erdmann*, P. P. Rubens, « Nessus und Dejaniza », Zeitschrift für bildende Kunst, pp. 65-71; *A. Houtart*, Les chiens de Rubens de la tradition française, Revue d'Art (Belg.) 1929, pp. 120-132; *F. Dörnhoffer*, Das Bildnis der Helene Fourment mit ihren Erstgeborenen in München, Kunst und Künster, 1928-29, pp. 155-156; *A. v. Schneider*, Der « Seneca » des Rubens in der Karlsruher Kunsthalle, Oberrheinische Kunst., pp. 170-172; *J. Rosenberg*, Eine Rubens zeichnung nach einer Tierbronze des 16 Jahrh., Pantheon 1931, pp. 105-106; *P. Mornand*, La théorie de la figure humaine de Rubens, Formes, 1931, pp. 30-32; *Ph. Hendy*, The Salon Rubens in the Louvre, Apollo, 1931, II, pp. 127-132; *A. Heyse*, La découverte d'un portrait du duc Roger de Bellegarde par Rubens, Gand artistique, 1931, pp. 81-82; *E. Henschel-Simon*. Ein unvollendetes Spätwerk von Rubens, Panthéon 1931, p. 185; *K. Gerstenberg*, Rubens und Elsheimer, zeitschrift für Kunstgeschichte, 1933, pp. 220-221; *M. Freeman*, P. P. Rubens, London, The Studio, 1932 ; *J. Bacri*, Une exp. Rubens à Amsterdam, Beaux-Arts 1933, n° 32, p. 5; *Chr. Norris*, The Rubens Exhibition ab Amsterdam, Burlington Mag. 1933, II, pp. 229-230; *A. v. Schneider*, Caravaggio und die Niederländer, 1933, pp. 90-96.

53. LA LAMENTATION SUR LE CHRIST MORT

La Vierge et Marie-Madeleine se livrent à la douleur. Devant elles, le corps du Christ est étendu sur un lit que recouvre un grand linceul blanc. Dans le fond, à droite, une haute torche éclaire la scène au milieu des ténèbres.

Bois. H. 0,34; L. 0,27.

Non signé.

Peut-être identique avec le tableau acquis par Irvine du Palais Colonna à Rome et vendu ensuite à Thomas Duncombe (*Buchanan*, Memoires on painting, Londres, 1824, II, p. 179), supposition qui paraît douteuse à *L. Burchard* (cat. du Musée de Berlin, 1931, nº 978 K, p. 414); Coll. Demidoff, à Florence; acquis de cette collection en 1880 pour le Musée de Berlin.

Esquisse peinte vers 1612 (d'après le style et la facture), à l'époque de la Descente de Croix de la Cathédrale d'Anvers, dont la Madeleine et la femme agenouillée auprès d'elle apparaissent dans le tableau présent, la première, reconnaissable dans la figure de la Vierge, la seconde posant pour la Madeleine.

Dans sa simplicité cette composition est peut-être la plus puissante parmi les rares scènes religieuses que Rubens ait conçu dans un sentiment tragique.

BIBL. ET REPR. *Rooses*, L'Œuvre de Rubens, 1890, nº 333; *Emile Michel*, Rubens, sa vie, son œuvre et son temps, 1900, repr. p. 549; *R. Oldenbourg*, Rubens, Kl. der Kunst, s. d. (1921), repr. p. 93 (en le datant de 1613-1615); *K. Bauch*, Jahrbuch d. pr. Kunstsammlungen, XLV (1924), p. 186.

AU KAISER-FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

54. LES SAINTS DE L'ÉGLISE D'APRÈS LE BREVIARIUM ROMANUM

Dans un ciel mouvementé, les saints en deux rangées. Au premier plan, on distingue, à gauche, Saint Laurent, vu de dos, appuyé sur son gril, et Saint Grégoire coiffé de la tiare papale; à droite, Saint Sébastien, presque nu, tenant les flèches de son martyre, et Saint Georges en armure. Dans le fond, à peine indiquée, la Trinité apparaît au milieu des nuées.

Bois. H. 0,58; L. 0,38.

Non signé.

Coll. A. J. Lamme, Rotterdam; donné par lui en 1863 au Musée Boymans de Rotterdam.

Exp. Rubens, à Anvers, 1927, nº 10; Exp. Rubens, Gal. Goudstikker, Amsterdam, 1933, nº 10.

On considère d'habitude cette esquisse comme étant de Rubens, de 1612 environ, car il existe une gravure analogue par Th. Galle, en sens inverse, pour le Breviarium Romanum édité en 1614, d'après un dessin perdu de Rubens, qui lui fut commandé par l'éditeur en 1612 (ce dessin, on croit le voir dans celui de l'Albertina (*Glück-Haberditzl.* Die Handzeichnungen von P. P. Rubens, nº 70), cependant sa faiblesse ne permet pas d'y reconnaître la main du maître, mais une copie d'élève). Il est certain que la composition de la présente esquisse est basée sur un dessin de Rubens et que son style général influencé par le Tintoret, s'accorde avec celui des esquisses des années 1611-1612 (celle de « l'Érection de la Croix » p. ex. de l'anc. coll. Léon Gauchez à Paris). Mais son dessin anguleux, l'élégance des personnages, une certaine maigreur des accents, le coloris froid et argenté n'excluent pas l'idée qu'il s'agit d'un travail de Van Dyck fait d'après le dessin de Rubens. L'esquisse présente d'ailleurs

plusieurs variantes de détail par rapport à la gravure de Galle et au dessin de l'Albertina. Ces variantes peuvent être aussi bien de Rubens lui-même que de Van Dyck. Nous indiquons la possibilité de l'attribution à Van Dyck en conservant l'attribution à Rubens, comme ayant pour elle, pour le moment, un peu plus d'arguments.

BIBL. ET REPR. *Annuaire du Musée Boymans*, Rotterdam, 1924, repr.; *L. Burchard*, Skizzen des jungen Rubens, Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Berlin, 8 oct. 1926, p. 3, nº 23; *Cat. de l'Exp. Rubens, Gal. Goudstikker, Amsterdam, 1933*, nº 10 repr.

AU MUSÉE BOYMANS, ROTTERDAM.

55. LA FUITE EN ÉGYPTE

Au milieu de la nuit, la Sainte Famille traverse une forêt. Un ange conduit l'âne par la bride et un autre qui survole la Vierge éclaire le chemin d'une torche allumée. Saint Joseph, qui est à droite, se retourne vers la sombre forêt où, luisant d'une faible lumière, deux angelots voltigent dans l'air. A droite, le fond est éclairé par un rayon de la lune.

Bois. H. 0,48; L. 0,64.

Non signé.

Coll. Earl Brownlow, Belton House, Grantham (vente à Londres chez Christie, mai 1929).

Exp. Burlington House, 1893; Exp. à New Gallery, 1899-1900.

Peint vers 1613-14.
Première version restée à l'état d'ébauche de la Fuite en Egypte de la Galerie de Cassel, datée de 1614. Les variantes sont nombreuses; les plus frappantes sont les

suivantes : le paysage a plus d'importance par rapport au groupe humain, la lune est à gauche, l'ange tient une torche allumée et non pas une baguette comme dans le tableau de Cassel. le fond à droite s'éclaire d'un reflet. Ainsi cette composition qui insiste sur le paysage et multiplie les sources lumineuses est d'un esprit plus voisin de celui de la composition du même sujet d'Adam Elsheimer (au Musée du Louvre) qui paraît avoir inspiré la Fuite en Egypte de Rubens, Gravé par Marinus.

BIBL. ET REPR. *Smith*, Catalogue raisonné, vol. II, nº 860.

A M. C. S. GULBENKIAN, PARIS.

56. SUZANNE ET LES VIEILLARDS

Tournée vers la gauche, elle est assise sur une étoffe rouge, au bord d'une fontaine, les pieds dans l'eau. Surprise, elle se retourne avec frayeur et essaie de couvrir sa nudité avec un linge blanc en apercevant les deux vieillards dont les têtes et les mains apparaissent à droite dans une porte ouverte.

Bois. H. 0,66; L. 0,51.

Signé et daté : *P. P. Rubens. F. 1614.*

Collection de la reine Louise Ulrique et du roi Gustave III.

Rubens a plusieurs fois traité ce sujet; pendant son séjour italien dans le tableau de la Galerie Borghèse à Rome et dans un autre dont il faut peut-être reconnaître l'original dans le tableau de la vente Fontaine-Flament, (G. Petit, 10 juin 1904, nº 68; gravé par Pontius, copie ancienne à Stockholm). Dans ces deux versions,

le motif plastique principal — le lien entre Suzanne et les vieillards — est interprété de deux manières différentes : dans la première, il est établi par le regard, dans la seconde, par le geste. Rubens s'attachera dans l'avenir à ces deux possibilités et après avoir peint vers 1609-10 la grande Suzanne de l'Académie San Fernando à Madrid, qui appartiennent au second type, il reprendra en 1614 l'autre version dans le tableau présent. Un an plus tard environ, il revient à l'idée d'une composition liée par les indications linéaires et non seulement par les regards dans un tableau perdu, dont il ne reste que l'estampe de Vorstermann (*R. Oldenbourg, loc. cit.*), mais que Manet a connu en original ou en réplique puisqu'il y copia sa figure de Nymphe surprise (*Ch. Sterling, loc. cit.*); enfin, dans les dernières années de sa vie, dans le tableau de la Pinacothèque de Munich, Rubens sépare Suzanne des vieillards et insiste sur le moment psychologique plutôt que sur le récit anecdotique, comme il l'a fait dans le tableau présent.
Un dessin conservé au British Museum a précédé le présent tableau.

BIBL. ET REPR. R. *Oldenbourg*, Rubens, Klassiker der Kunst, s. d. (1927), p. 75; *Oldenbourg*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Vienne, XXXIV, 1918, p. 194, fig. 29 et fig. 31; *Ch. Sterling*, Amour de l'Art, sept.-oct. 1932, p. 290, fig. 50 et 51.

AU MUSÉE NATIONAL, STOCKHOLM.

57. LES APOTRES SAINT PIERRE ET SAINT PAUL

Ils sont debout sous deux arcades. A gauche, Saint Pierre, de face, vêtu de bleu et de jaune, lève la clé; à droite, Saint Paul, de trois quarts, en robe rouge et en manteau vert, s'appuie sur le glaive.

Bois. H. 0,51; L. 0,69.

Non signé.

Coll. Philippson.

Exp. à titre de prêt pendant un an au Musée de Bruxelles; Exp. L'Art Belge au XVII s., Bruxelles, 1910, nº 378; Exhibition of Flemisch and Belgian Art, Burlington House, Londres, 1927, nº 274; Exp. de l'Art Belge, Budapest, 1927, nº 17; Exp. d'Art flamand ancien, Anvers, 1930, nº 248.

Peint vers 1615.

C'est probablement l'esquisse du tableau des deux saints que Rubens donna à la Gilde de Romanistes l'année de son decanat.

A comparer avec un dessin analogue conservé à l'Albertina. Une réplique d'atelier avec variantes appartient à la Pinacothèque de Munich.

BIBL. ET REPR. *Sir Martin Conway und Tancred Borenius*, Memorial volume of the Exhibition of Flemish and Belgian Art, Burlington House 1927, nº 274; R. *Oldenbourg*, Rubens, Klassiker der Kunst, s. d. (1921), repr. p. 107 et p. 458.

A M. JULES PHILIPPSON, BRUXELLES.

58. TÊTE DE FEMME

Jeune femme, vue de profil à gauche; indication sommaire du buste et d'un col blanc. Coiffure lâche laissant s'échapper de longues mèches de cheveux et retenue par un fichu noué d'un ruban clair.

Bois. H. 0,42; L. 0,33.

Non signé.

Exposé pour la première fois.

Peint vers 1616. Cette date résulte du style et de la facture à la fois ferme et limpide propres à Rubens à cette époque.

La même jeune femme, dans le même costume, mais tournée de trois quarts à droite, apparaît dans un tableau du Musée de Rotterdam (coll. Kœnigs); elle a donc été peinte à la même époque que le tableau présent et la parenté de son style avec celui de la « Tête de fillette » de la Gal. Liechtenstein à Vienne, exécutée vers 1616, nous ramène vers la même date.

Cette étude paraît avoir servi pour la tête de la « Diane au retour de chasse » (figures en pied) du Musée de Dresde, peinte vers 1616 par un élève de Rubens. Le même modèle, tourné de trois quarts à gauche, cette fois-ci, vêtu élégamment, mais portant la même coiffe rayée, apparaît dans deux dessins de Rubens à la National Gallery de Londres et à l'anc. coll. du baron Edmond de Rothschild, à Paris, reproduits et décrits par *Glück-Haberditzl*. Die Handzeichnungen von P. P. Rubens, 1928, nos 230 et 231. Dans cette publication, ils sont datés de 1636-38 environ. Mais leur style appuyé et le costume (la fraise relevée verticalement et la gorge voilée) s'accordent précisément avec les années 1616-17 environ. Un troisième dessin très voisin figura dans la vente Hippolyte Dreux, à Paris, à l'Hôtel Drouot, le 27 mai 1902, sous le nº 55 (reproduit au catalogue de cette vente); malgré certaines qualités et quelques variantes, ce ne serait qu'une copie.

A M. MAURICE DELACRE, GAND.

59. LE CHRIST A LA PAILLE : TRIPTYQUE

Panneau central : le Christ mort est posé sur la pierre de son tombeau, que recouvrent quelques menues bottes de paille. Il est vu de face, à moitié nu, le torse dressé et soutenu par Joseph d'Arimathie. Le corps est inerte,

flasque, livide, les cheveux sont ébouriffés. Derrière lui, la Vierge, les yeux au ciel, tient le linceul et l'élève d'une main au-dessus de la tête de son fils. Saint Jean et Marie-Madeleine, dont on ne voit que les têtes, se trouvent auprès d'elle.

Volet de droite : Saint Jean écrivant l'Évangile. Le saint est debout, tenant de la main gauche son livre ouvert et levant la tête vers l'aigle qui descend vers lui.

Volet de gauche : La Vierge et l'Enfant Jésus. La Vierge tient l'Enfant Jésus debout sur un socle de marbre; l'Enfant est nu, il tient de sa main droite la main de sa mère et pose la gauche sur le poignet de Marie.

Bois. Panneau central : H. 1,39; L. 0,90. Volets : H. 139, L. 0,42. Non signé.

Peint pour le tombeau de Jean Michielsen, marchand d'Anvers, mort en 1617; placé dans la Cathédrale de cette ville.

D'après *Oldenbourg*, l'exécution serait entièrement de Van Dyck; Rubens aurait seulement retouché le tableau. Cette opinion n'a pas été acceptée.

Le volet de gauche est une réplique d'atelier d'après l'original dans la coll. Hartveld, à Anvers (Cf. *Glück, loc. cit.*); une copie ancienne de ce volet est au Musée de l'Ermitage.

On connaît plusieurs répliques d'atelier de la tête de la Vierge, p. ex. dans la Galerie d'Augsbourg.

Gravé par Nic. Ryckemans.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, P. P. Rubens, pp. 248, 249, 280, 405; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, II, 1890, nos 327-331; *Emile Michel*, Rubens, sa vie, son œuvre et son temps, 1900, repr. p. 233; *R. Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), p. 160 et 161, p. 461; *R. Oldenbourg*, P. P. Rubens, 1922, p. 12; *G. Geffroy*, Rubens, coll. les Grands Artistes, s. d., repr. p. 41 ; *P. Fierens*, Rubens, 1931, repr. pl. 23. *G. Glück*, l'article sur Rubens dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, t. XXX (1936).

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS D'ANVERS.

60. L'ENFANT PRODIGUE

Il s'est agenouillé à droite, près de l'entrée de l'étable et s'adresse avec une expression suppliante à une servante qui, près de lui, nourrit des pourceaux. L'étable qui occupe les trois quarts du tableau est remplie d'ustensiles de ferme. A gauche, près de deux chevaux, dont l'un est gris et l'autre brun, un homme est occupé à la crèche, tandis qu'un autre garnit le ratelier de fourrage; au milieu, trois vaches et un homme qui regarde le fils prodigue. Dans le fond, à droite, une charrette devant un bâtiment de ferme et l'échappée vers la campagne, où un homme abreuve deux chevaux dans un étang.

Bois. H. 1,08; L. 1,56.
Non signé.
Coll. Spangen, Anvers, 1771; coll. Pieter Van Aertselaer, 1781; coll. Stier Van Aertselaer, jusqu'à 1822; coll. W. Wilkins, 1836; coll. Farrer, 1838; coll. Fountaine, à Narford, jusqu'à 1880; coll. Léon Gauchez, Paris; acquis de lui en 1894 par le Musée Royal d'Anvers.

Peint vers 1618.
Peut-être la plus belle des peintures de genre de Rubens, entièrement de sa main; la nature morte y joue un rôle considérable. Les dessins pour le groupe de chevaux et pour la charrette sont au Musée Ashmolean à Oxford et dans la coll. du duc de Devonshire.
Reynolds (*loc. cit.*), trouvait que les couleurs de ce tableau manquent de variété.

BIBL. ET REPR. *Joshua Reynolds*, Œuvres complètes, Paris, 1806, t. II, p. 305. *Smith*, Cat. raisonné, 1830, II, p. 804 et IX, p. 205; *M. Rooses*, P. P. Rubens, pp. 193, 572, 574; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, II, 1890, nº 260; *J. Burckhardt*, Erinnerungen aus Rubens, Bâle, 1898, pp. 267-269; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), p. 182 (où les dimensions sont erronément indiquées : 1,45 × 2,25); *G. Glück*, Aus drei Jahrhunderten Europäischer Malerei, 1933 p. 9.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS.

61. BACCHANALE

Silène ivre est conduit par Pan et par un nègre. A droite, un satyre entoure de ses bras deux bacchantes, dont l'une, presque nue, joue du tambour de basque; un enfant qui accompagne ce groupe relève sa chemise; trois autres enfants jouent avec du raisin ou en mangent.

Toile. H. 2,12; L. 2,66.

Non signé.

Coll. du duc de Marlborough au château de Blenheim; acquis de cette collection en 1885 pour le Musée de Berlin.

Peint vers 1618-1620.

La plupart de critiques s'accordent actuellement pour constater que l'exécution de ce tableau conçu par Rubens est due presque entièrement à Van Dyck qui a utilisé pour la tête du nègre et pour celle du satyre à droite ses propres études de tête de nègre conservées au Musée de Bruxelles et exposées ici même sous le nº 21.

Le groupe central (sauf une vieille femme) et le joueur de flûte à gauche ont été pris dans le Silène Ivre de Rubens (à la Pinacothèque de Munich, 1618). Le groupe à droite serait la partie la plus personnelle de Van Dyck, qui aurait inventé l'admirable figure de ménade, dont les proportions relativement allongées trahissent le goût de l'élégance du grand collaborateur de Rubens. On reconnaît également la main de Van Dyck dans l'exécution légère du profil d'enfant à droite. L'enfant assis à terre a été repris avec de très légères variantes d'après celui qui figure dans une esquisse de Rubens représentant l'Éducation de la Vierge et conservé à la Galerie Liechtenstein à Vienne; l'esquisse de cet enfant par Van Dyck a été signalée par *Glück, loc. cit.* Le même enfant a été utilisé dans plusieurs tableaux de l'atelier de Rubens, ainsi p. ex. dans le Mariage de Sainte Catherine de la coll. Wanamaker à Philadelphie.

BIBL. ET REPR. *Rooses*, L'Œuvre de Rubens, 1890, n° 678; *G. Glück*, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, 1933, pp. 24, 186, 191-192, 376, 397, 399, fig. 109 (fragment) (ici est reproduite l'ancienne opinion de ce critique, émise en 1905 et 1924, lorsqu'il croyait reconnaître dans l'exécution du présent tableau la main de Boeckhoerts, opinion abandonnée par lui en 1931 par l'insertion du tableau dans l'œuvre de Van *Dyck*); R. *Oldenbourg*. Die Flämische Malerei des XVII Jahrh., 1918, p. 42, fig. 16; *P. Fierens*, Rubens, 1931, repr. pl. 31.

AU KAISER-FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

62. PAYSAGE DIT LA FERME DE LAEKEN

Après la traite des vaches que l'on voit à gauche, une paysanne agenouillée à terre s'apprête à emporter une grande cruche de lait; une autre l'attend, retenant une grande corbeille de fruits sur la tête. Près d'elle, une brouette chargée de légumes et de fleurs. Plus loin, deux chevaux, dont un est monté par un paysan, s'abreuvent dans un cours d'eau. Une vaste colline boisée à pente douce ferme l'horizon, où se profile une église rustique.

Bois. H. 0,84; L. 1,27.

Non signé.

Exposé pour la première fois.

Peint vers 1618-1620.

Ce beau paysage est très caractéristique de la période moyenne du maître, pleine de calcul et d'équilibre, où il recherche la fermeté et la clarté des formes, par un modelé sculptural des volumes et par un dessin précis des contours. La paysanne debout appartient aux figures féminines les plus élégantes dans l'œuvre de Rubens :

on y distingue un caractère presque factice et mondain qui fait penser aux fausses paysannes de Boucher.
M. Rooses a cru reconnaître dans le paysage la main de L. Van Uden.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, nº 1198; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. der Kunst, s. d. (1921), repr. p. 186; *Ch. Sterling*, Les Paysages de Rubens, Travaux du Groupe d'Histoire de l'Art, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris, 1928, pp. 177-207.

A SA MAJESTÉ LE ROI D'ANGLETERRE, BUCKINGHAM PALACE.

63. LE SACRIFICE D'ABRAHAM

La composition est plafonnante, le regard l'embrasse d'en bas. A gauche un arbre au tronc noué s'élance vers le ciel d'un mouvement de vrille. Au centre l'ange arrête le bras d'Abraham au moment où il frappe Isaac que l'on voit à droite couché au milieu d'un bûcher.

Bois. H. 0,50; L. 0,65.

Non signé.

Coll. du Dr La Caze; donné par lui au Musée du Louvre, en 1869.

Peint vers 1620.
Esquisse d'une des compositions faisant partie d'une vaste décoration des plafonds de l'église des Jésuites à Anvers, commandée à Rubens le 29 mars 1620.
Les sujets étaient tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, les scènes du premier devant être les préfigures de celles de l'autre; ainsi le sacrifice d'Abraham annonce le sacrifice du Crucifiement (voir le nº suivant). Ce magnifique ensemble qui comportait

39 grandes compositions ne nous est plus connu que par une partie des esquisses originales du maître et par les gravures faites d'après les dessins de Jacques de Witt : il brûla le 18 juillet 1718.
Les esquisses conservées se trouvent au Louvre, au Musée de Gotha, à l'Académie de Vienne, dans la coll. Pierre Dubaut à Paris, dans la coll. du comte A. von Seilern à Vienne et dans plusieurs autres collections particulières. Rubens devait les considérer comme très réussies, puisqu'il les a gardées, ce qui était exceptionnel, l'esquisse revenant d'habitude à celui qui a fait la commande de l'œuvre définitive.

La composition du Sacrifice d'Abraham est inspirée de celle du Titien, à l'église de Santa Maria della Salute à Venise. Mais les raccourcis violents, le mouvement indiqué en spirale et emportant le regard le long d'un axe diagonal, se rapprochent davantage de l'art baroque du Tintoret.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, I, p. 25; *Emile Michel*. Rubens, 1900, p. 218; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 211, notice p. 463; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, éd. de l'Illustration, Paris, s. d. p. 55, pl. 60.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

64. ÉLÉVATION DE LA CROIX

Vue d'en bas, la Croix barre la composition de biais ; le corps du Christ y est étendu en un raccourci tragique. Trois hommes s'efforcent de la redresser; un quatrième monte sur une échelle pour les aider. Ciel obscurci par de gros nuages.

Bois. H. 0,33; L. 0,38.
Non signé.

Coll. Lady Stuart (vente à Londres, en 1841); coll. Nieuwenhuys; coll. du Dr La Caze, Paris; donné par lui en 1869 au Musée du Louvre.

Esquisse faisant partie de l'ensemble décrit sous le n° précédent.
L'influence de Tintoret, en particulier de sa décoration de la Scuola di San Rocco à Venise, est très sensible : cette fois-ci elle se manifeste non seulement dans la composition dynamique mais aussi dans l'éclairage tragique.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, I, p. 25; *Emile Michel*, Rubens, 1900, p. 218; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 213, notice p. 463; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, éd. de l'Illustration, Paris, s. p., p. 55, pl. 61.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

65. LA VIERGE A LA GUIRLANDE.

La Vierge assise, vue à mi-corps, tient l'Enfant-Jésus sur ses genoux. Un ange pose une couronne de fleurs sur la tête de la Vierge et des chérubins volent autour d'elle. Cette composition, en forme de médaillon, est entourée d'une guirlande de fleurs au milieu desquelles sont perchés des oiseaux de différentes espèces, des singes, des lézards, des insectes, etc...
La guirlande de fleurs est de Brueghel de Velours.

Fait partie du même ensemble que le n° précédent.
Bois. H. 0,85; L. 0,65.
Non signé.
Vendu par Jan Brueghel à son protecteur, le Cardinal Frédéric Borromée, archevêque de Milan. Entré, avec la collection du cardinal, à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, et choisi par les commissaires français en 1796.

Peint en 1621.
Dans une lettre adressée à un homme de confiance du Cardinal Borromée Jan Brueghel écrit : « C'est la chose la plus belle et la plus rare que j'ai faite de ma vie. Le Sieur Rubens a également fait de son mieux, pour montrer sa force dans le tableau du milieu, qui contient une très belle Madone. Les oiseaux et les animaux sont peints d'après nature, d'après ceux qui sont en la possession de la clarissime Infante ».

Rubens a traité plusieurs fois le sujet de la Vierge à l'Enfant entourée de fleurs en demandant à Brueghel de collaborer avec lui.
Type de tableaux de piété très répandu en Flandre au XVII^e siècle.

BIBL. ET REPR. R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 226, notice p. 426.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

66. LE MARTYRE DE SAINTE URSULE

Les soldats de l'empereur Maximin immolent les onze mille vierges dont les cadavres jonchent le sol. Sainte Ursule est au centre de la composition, prête à recevoir le coup fatal que va lui donner un bourreau. Un ange lui tend la palme du martyre. Dans le fond, à droite, les murailles de la ville de Cologne.

Bois. H. 0,49; L. 0,37.

Coll. Braamcamp (vente à Amsterdam, en 1771); coll. Van Saceghem, à Gand (vente à Bruxelles, en 1851); acquis à cette vente par le Musée de Bruxelles.

Peint vers 1620-25.
Esquisse d'un tableau perdu ou non exécuté.
Il existe du même sujet une autre esquisse en grisaille avec des variantes importantes, au Musée de Montpellier.

BIBL. ET REPR. *Smith*, II, nº 386; *Rooses*, L'Œuvre de Rubens, nº 499; *Emile Michel*, Rubens, sa vie et son temps, 1900, repr. p. 500; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), p. 234; *P. Fierens*, Rubens, 1931, repr. pl. 19.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

67. PORTRAIT DU ROI LOUIS XIII

Le roi âgé de 22 ans environ est vu jusqu'aux genoux, de trois quarts à droite, vêtu d'une armure sur laquelle est jeté un manteau fleurdelisé et doublé d'hermine. Une riche fraise de dentelle encadre son visage à la moustache naissante et aux longues boucles flottantes. Sa droite tient un bâton de commandement, sa gauche gantée d'acier est posée sur une table où se trouve un casque magnifiquement empanaché. Fond d'architecture et de draperies avec un ciel éclairé qui auréole la tête du prince.

C'est le plus important et le plus vrai portrait de Louis XIII jeune, dont le visage idéalisé apparaît plusieurs fois dans les scènes allégoriques de la Vie de Marie de Médicis.

Toile. H. 1,18; L. 0,96.
Non signé.
Faisait très probablement partie de la coll. de l'Archiduc Léopold à Bruxelles; coll. de l'ex-Empereur d'Allemagne, Guillaume II.

Peint vers 1622-25, sans doute, au cours d'un des séjours que Rubens a fait à Paris alors qu'il dirigeait l'exécution de la Galerie de Luxembourg. D'après le style on serait tenté de le placer à l'époque du premier de ces voyages.

Pendant d'un portrait d'apparat d'Anne d'Autriche appartenant actuellement à une coll. particulière. Ces deux tableaux sont très probablement les portraits de Louis XIII et d'Anne d'Autriche que l'on voit accrochés sur une des parois de la Galerie de l'Archiduc Léopold Guillaume à Bruxelles dans un des

quatre tableaux de David Teniers à l'Ancienne Pinacothèque de Munich qui représentent cette collection dont il était conservateur. Les portraits de la Galerie archiducale sont plus hauts que les deux actuellement connus; mais les tableaux anciens furent souvent coupés ou agrandis pour s'adapter à l'emplacement qu'on leur destinait; d'autre part Teniers ne respectait souvent pas les proportions des peintures qu'il reproduisait.

Portrait officiel d'un intérêt iconographique de premier ordre mais d'une originalité de composition forcément limité, il montre néanmoins quelques qualités picturales essentielles de Rubens : la fraîcheur sereine dans la caractéristique de l'individu, le sentiment direct d'une vie palpitante de santé.

COLLECTION DE LORD DUVEEN, PARIS.

68. TRIOMPHE DE L'EUCHARISTIE

Allégorie du triomphe eucharistique de la Foi catholique sur la Science profane, la Philosophie stoïcienne, la Philosophie épicurienne et la Nature matérielle.

Bois. H. 0,63; L. 0,89.
Exp. de l'Art Belge, Budapest, 1927, nº 16; Exp. d'Art Flamand Ancien, Anvers, 1930, nº 253.

Peint peu avant 1627.
Esquisse d'un grand carton de tapisserie appartenant au Musée du Louvre; une autre esquisse en grisaille se trouve au Musée de Cambridge; une ancienne copie du carton à l'église Saint-Pierre de Gand, une réduction d'atelier, au Musée du Prado.
La tapisserie fait partie d'une suite des « Symboles et Triomphes eucharistiques » commandés par l'Infante Isabelle-Claire-Eugénie, gouvernante des Pays-Bas, pour le couvent des Descalzas Reales à Madrid.

A MADAME E. TOURNAY-SOLVAY, BOISFORT, BELGIQUE.

69. LE MIRACLE DE SAINT BENOIT

Le tableau représente un épisode de la Vie de Saint Benoît, suivant la Légende dorée. Totila, roi des Goths, voulut éprouver la claivoyance du Saint. Il envoya un de ses écuyers en habits luxueux pour qu'il se présentât au monastère comme roi des Goths. Saint Benoît reconnut la fraude et confondit le faux prince.

Rubens l'a représenté en haut d'un escalier monumental, suivi des moines de son ordre et ordonnant au serviteur déguisé de se retirer. Celui-ci marque son effroi par un geste violent, son brillant cortège qui gravit l'escalier n'en est pas moins surpris. Au premier plan, au pied de l'escalier, des malheureux, malades, infirmes, possédés attendent la guérison. A gauche, un cavalier Goth retient le cheval blanc du faux roi. Dans le ciel apparaît le Christ entouré de la Vierge, de Saint Paul, de Saint Pierre et d'un essaim d'angelots qui soutiennent le globe terrestre.

Toile. H. 1,64; L. 2,62.

Non signé.

Ce tableau figure dans l'inventaire après décès de Rubens; donné par les héritiers de Rubens au peintre Gaspard de Crayer pour les services que celui ci rendit au maître; il appartenait ensuite à l'Abbaye d'Afflighem (probablement vendu par Gaspard de Crayer); Coll. Schamp d'Aveschoot, à Gand, à la fin du XVIII[e] siècle (vente, septembre 1840); coll. Tencé, à Lille (vente à l'Hôtel Drouot, 12 décembre 1881); acquis à cette vente par le roi Léopold II; envoi de gouvernement belge au Musée de Bruxelles, en 1914.

Tableau inachevé, peint vers 1628 ou 1630, avant ou après le voyage d'Angleterre, à une date approchée de celle du Saint Georges du Palais de Buckingham (exécuté en Angleterre en 1629-30) avec lequel il présente de grandes analogies de composition et de facture.

D'après *Oldenbourg* (*loc. cit.*), peint vers 1628, d'après le cat. du Musée de Bruxelles, vers 1635, d'après *Rooses*, dans les dernières années de la vie du peintre, interrompu par la mort. On peut supposer que le tableau fut interrompu par le voyage d'Angleterre.

Une copie ancienne, plus petite, avec quelques variantes se trouve au Musée d'Ypres.

Eugène Delacroix a peint en 1841 une admirable copie d'après ce tableau; elle appartient également au Musée de Bruxelles.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, II (1888), nº 397; *Emile Michel*, Rubens, sa vie, son œuvre et son temps, 1900, pp. 364-371; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 302.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

70. ANGÉLIQUE ET L'ERMITE

Le sujet est tiré du Roland Furieux d'Arioste (Chant VIII, v. 29-50). L'ermite apparaît à gauche, il s'approche d'Angélique couchée et tire le voile qui recouvre sa nudité. A droite, près de la tête de la jeune femme, le démon essaie d'enlever le coussin sur lequel elle repose et se réjouit de la faiblesse de l'ermite.

Bois. H. 0,48; L. 0,66...

Ce tableau a probablement figuré dans l'inventaire après décès de Rubens; il entra ensuite dans la collection impériale d'Autriche et apparaît dans l'inventaire des œuvres d'art du château de Prague en 1718.

Exposition d'art belge, Musée du Jeu de Paume, Paris, 1923, nº 37; Exp. d'Art Flamand Ancien, Anvers 1930, nº 228.

Peint après 1630. On place d'habitude l'exécution de ce tableau vers 1625, mais il semble que la facture parti-

culièrement libre des chairs, dont les contours, sous l'action de la lumière, s'estompent imperceptiblement, soit postérieure à cette date.
Un autre exemplaire de la même composition se trouvait dans la collection du duc de Buckingham et fut vendu en 1648. Une réplique dans une collection particulière à Sarrebruck et plusieurs tableaux d'atelier où le même groupe a été utilisé sur un fond de paysage différent attestent le succès contemporain du tableau.
C'est un des tableaux de Rubens qui intéressent particulièrement l'art français : Watteau semble s'être souvenu de cette composition dans son Jupiter et Antiope du Louvre et Fragonard paraît directement annoncé dans la facture hardie et légère des chairs et du voile.

BIBL. ET REPR. *Rodolphe Oldenbourg*, Rubens, Klassiker der Kunst, p. 220 *s. d.* (1921); *Katalog der Gemälde Galerie*, Vienne, 1928, nº 868; *E. H. Buschbeck*, Führer durch die Gemälde Galerie, Vienne, 1931, pp. 127-128, fig. 112; *P. Fierens*, Rubens, 1931, repr. pl. 54.

AU KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNE.

71. PAYSAGE AU NAUFRAGE D'ÉNÉE

Soulevé par une tempête, la mer bat furieusement une côte rocheuse que domine un phare allumé. La flamme éclaire la blanche écume des flots, les terrains tortueux, les maisons blotties contre le rocher, les arbres touffus qui emplissent les vallons. Au premier plan, près d'un pont rustique, un arbre brisé par l'ouragan. A l'avant-plan, Énée et ses compagnons grimpent sur la côte ou se chauffent autour du feu. Dans le fond à droite, sur un ciel dont se retirent les nuées, brille un arc-en-ciel.

Toile. H. 0,60; L. 0,98.
Non signé.

Probablement identique avec le tableau de la possession du duc de Richelieu désigné comme « La Vue de Porto Venere » par *Roger de Piles* (Dissertations, p. 149; coll. Lady Stuart (vente à Londres en 1841); coll. Thomas Hope; coll. Lord Francis Pelham Clinton Hope; acquis de cette coll. et donné au Musée de Berlin par Alfred Beit, en 1899.

Peint vers 1630-35.

Un des plus beaux paysages de Rubens, le plus puissant et d'un effet le plus concentré parmi ses « Tempêtes » dont les Musées de Vienne, de Florence et de Rotterdam conservent des exemples. Type parfait du paysage de style baroque, qui représente la nature au moment où, bouleversée par un souffle cosmique, elle ne semble être qu'un redoutable et pathétique théâtre des événements d'une humanité minuscule. Rarement la poésie antique a rencontré dans la peinture un écho plus authentique : le sentiment primitif de la terreur des éléments, de la tyrannie des inexorables et capricieuses puissances qui régissent l'univers, s'y trouve en toute sa fraîcheur.

Gravé en sens inverse, avec l'addition de deux personnages par Schelte A. Bolswert. D'après cette gravure il existe dans la coll. H. Staub au Luxembourg un tableau qui n'est pas de la main de Rubens.

BIBL. ET REPR. *Smith*. Catalogue raisonné, vol. II, p. 1215 (le tableau y est décrit d'après la gravure de Bolswert); *Rooses*, L'Œuvre de Rubens, nº 1169; *W. Bode*, Jahrh. d. pr. Kunstslg. XXV (1904), p. 107; R. *Oldenbourg*, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 355; *Ch. Sterling*, Les Paysages de Rubens, Travaux du Groupe d'Histoire de l'Art. Institut d'Art et d'Archéologie, Paris, 1928, pp. 177-207 repr. p. 201.

AU KAISER-FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

72. LE BAIN DE DIANE

Fragment d'un tableau qui représentait Diane surprise au bain par Actéon : la partie gauche, large de 76 cm., où se trouvait Actéon et deux nymphes a été supprimée. La déesse nue est assise au pied d'une fontaine, tournée vers la droite. Une nymphe, nue également, lui essuie les pieds, tandis que deux suivantes et une vieille s'empressent autour de Diane pour dérober son corps au regard de l'intrus que l'on devine à gauche.

Toile. H. 1,50; L. 1,18. Dimensions primitives : L. 1,94.

Non signé.

Ce tableau se trouvait en 1640 dans la succession de Rubens d'où il fut acheté par le Cardinal de Richelieu; Coll. du Dr Martin Schubart-Czermak, à Munich.

Exposé à Leipzig, en 1889, nº 186; Glaspalast, Munich, 1894 et Kunstausstellungsgebaüde, Munich, 1895, nº 50; Frans Hals Museum, Harlem, décembre 1926, nº 8; Tentoonstelling « Oude Kunst », Rijksmuseum Amsterdam, 1929, nº 120; Rubens-Tentoonstelling, Gal. J. Goudstikker, Amsterdam, 1933, nº 32.

Peint vers 1632-35.

On peut reconstituer l'ancien aspect du tableau grâce à une gravure de Spruyt et à une ancienne copie qui a figuré à l'exposition Rubens à Amsterdam en 1933 (Gal. J. Goudstikker) sous le nº 32 a (hors catalogue).

Lorsque après la mort de Rubens, le cardinal de Richelieu acheta ce tableau 3.000 écus, il fut si enchanté de l'acquisition qu'il fit encore offrir à la veuve du maître une montre d'or garnie de diamants (*E. Bonnaffé, loc. cit.*).

Bibl. et repr. *Roger de Piles*, Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres, Paris 1681; *J. E. Michel*, Histoire de la vie de Rubens, Bruxelles, 1771; *E. Bonnaffé*, Collections du card. de Richelieu, Gaz. des B.-A., juillet 1882, p. 12; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, 1890, III, p. 83, nº 601 et V, p. 336; *C. Hofstede de Groot*, Katalog der Sammlung Schubart, p. 7; *W. Bode*, Kölnische Zeitung,

octobre 1889; *W. Bode*, Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft, 3 janvier 1890; *Schlie*, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1890, XIII, p. 159; *A. Bredius*, Zeitschrift für Bildende Kunst, 1894, p. 191; *Klassischer Bilderschatz*, Jahrgang VII, 1895, nº 870, repr.; *M. J. Friedländer*, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1910, XXXIII, p. 381; H. *Hymans*, Gaz. des Beaux-Arts, 1910, p. 326; *R. Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 350, p. 469; Maandblad voor Beeldende Kunsten, février 1927, repr. p. 46.

A M. FRANS KŒNIGS, HARLEM.

(exposé à titre de prêt au Musée Boymans, Rotterdam).

73. LA RÉUNION DE L'ANGLETERRE ET DE L'ÉCOSSE

Soutenu par les figures allégoriques de l'Angleterre et de l'Écosse, le prince de Galles enfant (le futur roi Charles I), est couronné par Minerve. Deux anges survolent ce groupe; l'un d'eux tient une couronne de lauriers.

Bois. H. 0,61; L. 0,46.

Coll. Van den Hecke, Gand; coll. James Tulloch, Stranbolard Castle, Moyard, Irlande.

Exp. Rubens-Tentoonstelling, Gal. J. Goudstikker, Amsterdam, 1933, nº 41.

Peint vers 1630-34.
Esquisse pour la partie gauche d'une composition représentant Jacques I qui désigne son fils Charles comme roi d'Écosse et d'Angleterre. La peinture définitive exécutée en 1634 par l'atelier de Rubens fait partie de la décoration du plafond de l'ancienne Salle de Bal (Banketing House) du Palais de Whitehall à Londres (transformée plus tard en chapelle), ruinée par l'humidité

et par des fâcheuses restaurations. L'ensemble de la composition nous est connu par l'esquisse définitive qui se trouve au Musée de l'Ermitage. Rubens a ébauché le même groupe de trois femmes entourant l'enfant avec deux angelots qui les survolent dans une autre esquisse qui faisait partie de la coll. Lehmann à Paris (repr. dans *Oldenbourg*, Rubens, Kl. der Kunst, s. d. (1921), p. 332). Gravé par P. Spruyt.

BIBL. ET REPR. *Waagen*, Treasures of Art in Great Britain, 1857, IV, p. 200; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, 1890, III, p. 286, nº 769-4; *L. Burchard*, dans *W. R. Valentiner* : « Das unbekannte Meisterwerk, 1930, nº 43. *Cat. de la coll. Koenigs, Musée Boymans, Rotterdam*, 1935, nº 34, repr.

A M. FRANS KŒNIGS, HARLEM
(exposé à titre de prêt au Musée Boymans, Rotterdam).

74. THÉTIS IMMERGE ACHILLE DANS LE STYX

Elle se penche sur les eaux et tient par la cheville l'enfant dout la tête plonge dans l'eau. Une des Parques l'éclaire avec une torche. Au fond à gauche, au milieu de la rivière, en face de l'entrée de l'Enfer, Charon pousse sa barque chargée d'âmes. D'autres âmes accourent vers lui avec les gestes de désespoir.

La scène est entourée d'un encadrement décoratif. On y distingue, en bas, Cerbère couché, dont l'une des têtes est endormie, la seconde veille, la troisième aboie. Sur les deux côtés, deux termes dont l'un représente Proserpine et l'autre Pluton.

Bois. H. 0,43; L. 0,36.
Non signé.
Cette esquisse, appartenait à Daniel Fourment, le beau-père de Rubens (figure dans son inventaire après décès, de 1643).
Coll. du Dr. Mead (cf. *Cat. de l'Exp. Rubens, Amsterdam, 1933,*

loc. cit.); coll. Fulck Greville (vente chez Christie, à Londres, en 1794); coll. Lord Barrymore, Marbury Hall, Northwich, Cheshire. Exp. Art Treasures Exibition, Manchester, 1857, nos 558-563 ; Exhibition of Arts, Industries and Manufactures, Dublin, 1872, nos 132-137; Exp. au Burlington House, Old Masters, Londres 1879, nos 153-155 et 159-161; Exp. à la New-Gallery, Londres, 1899-1900, nos 111-116; National Loan Exhibition, Grafton Galleries, Londres, 1909-1910, nos 18-21 et 23-24, Exp. Rubens Dowdeswell Galleries, Londres, 1912; Exp. Ashmolean Museum, Oxford, 1933; Exp. Rubens, Gal. Goudstikker, Amsterdam 1933, no 18.

Peint vers 1632-35.
Fait partie d'une série de huit esquisses représentant l'Histoire d'Achille et exécutées par Rubens en vue d'une suite de tapisseries. On ignore lequel de deux souverains, Charles I d'Angleterre ou Philippe d'Espagne a commandé cette suite.

D'après ces esquisses, on a exécuté dans l'atelier de Rubens des tableaux plus importants qui devaient servir plus directement pour la confection des cartons. Ces tableaux existent parfois en plusieurs exemplaires et ils sont disséminés dans les collections publiques et particulières.

BIBL. ET REPR. *Smith*, Catalogue raisonné, 1830, II, pp. 250-253; *Waagen*, Treasures of Art in Great Britain, IV, p. 411; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, 1890, III, pp. 42-43, nos 557 bis-564 bis; *Edward Dillon*, Rubens, 1909, p. 175; *Cat. de l'Exp. Rubens, Gal. Goudstikker, Amsterdam*, 1933, no 18, repr.; *Mme Crick-Kuntziger*, Bull. des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1934, pp. 2 et 70.

AU MUSÉE BOYMANS, ROTTERDAM.

75. L'ARC DE TRIOMPHE DE LA MONNAIE : FAÇADE ANTÉRIEURE

En haut, Hercule combat le dragon qui garde l'arbre aux pommes d'or des Hespérides. La niche centrale de l'arc est occupée par l'Allégorie de la Félicité du règne de l'Infant-Cardinal; elle figure à la fois la Justice et l'Abondance. Dans les niches latérales, des figures de Fleuves surmontées d'écussons de l'Infant-Cardinal.

Bois. H. 1,04; L. 0,71.

Annotation en haut, à droite, de la main de Rubens : *Jason.*

Cette mention signalait probablement aux élèves que l'esquisse présente se rapportait à celle avec Jason exposée sous le nº suivant.

Peint en 1634.

Esquisse de la décoration de l'Arc de Triomphe élevé à la Monnaie d'Anvers, à l'occasion de la solennelle entrée du gouverneur des Pays-Bas, l'Infant-Cardinal Ferdinand, le 17 avril 1635. A l'occasion de cette entrée la ville d'Anvers commanda à la fin de l'année 1634 à ses artistes une magnifique décoration peinte et sculptée pour plusieurs portes d'honneur et arcs de triomphe. Rubens paraît avoir dirigé cette vaste entreprise où il a pu déployer tout son talent de décorateur et son exceptionnelle érudition dans le domaine de l'archéologie, de l'Allégorie et de la Fable. Toute cette décoration constitue un exemple parfait du style baroque flamand, dans la création duquel Rubens a eu une part prépondérante. La sculpture, la ronde bosse, le trompe-l'œil et la peinture s'y mêlent étroitement et donnent un ensemble mouvementé, étrangement partagé entre les zones de l'ombre et celles de la lumière, où l'illusion semble être rendue à l'aide d'éléments d'une réalité palpable.

Rubens a exécuté toutes les esquisses et il a retouché plusieurs des toiles que ses élèves ont exécutées.

Les esquisses et les toiles de ce vaste ensemble se trouvent dans les Musées de l'Ermitage, de Dresde, de Vienne (au Kunsthistorisches Museum et à l'Académie), de Bruxelles, d'Aix-la-Chapelle, d'Anvers, de Lille, de Stockholm, au château de Windsor et à la coll. Czernin à Vienne.

BIBL. ET REPR. *Smith*. Catalogue raisonné, 1830 II, p. 103; *M. Rooses*, P. P. Rubens, p. 563; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, p. 786-787; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1927), p. 374 ; *P. Fierens*, Rubens, 1931, repr. pl. 50.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS

76. L'ARC DE TRIOMPHE DE LA MONNAIE : FAÇADE POSTÉRIEURE

En haut, Jason conquiert la Toison d'or; il est encouragé par Médée portant la nef des Argonautes. Dans la niche centrale Vulcain forge l'arc de l'Amour. Les parties latérales présentent des différences correspondant probablement à deux projets : celle de gauche est formée d'une porte surmontée d'une figure de Fleuve et d'un groupe d'hommes creusant le roc; celle de droite, d'une niche abritant une figure de Fleuve et surmontée d'un personnage enchaîné sortant d'une caverne.

Bois. H. 1,04; L. 0,71.

Voir la notice du n° précédent.

BIBL. ET REPR. *Smith*, Cat. raisonné, 18-30, II, p. 103; *M. Rooses*, P. P. Rubens, p. 563; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, p. 786-787; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1927), p. 182.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS.

77. LE MARTYRE DE SAINT LIÉVIN

Le saint évêque est à genoux par terre, à gauche, la face livide, les yeux ensanglantés, les bras étendus et le regard levé au ciel avec une expression de souffrance violente. Un bourreau coiffé d'un bonnet se trouve derrière et présente à deux chiens la langue du martyr qu'il vient d'arracher avec ses tenailles. D'autres bourreaux empoignent sauvagement le saint. Deux anges descendent du ciel armés de foudres et sèment la panique parmi les barbares persécuteurs. Leurs chevaux se cabrent et jettent leurs cavaliers par terre. Au premier plan, à droite, un soldat tenant une lance s'enfuit épouvanté.

Bois. H. 0,82; L. 0,57.

Non signé.

Coll. Prosper Crabbe, Bruxelles (vente à Paris, le 12 juin 1890, nº 48); coll. Rodolphe Kann, Paris; coll. Stephan Von Auspitz, Vienne.

Exp. d'Art belge du XVII[e] s., Bruxelles, 1910, nº 384; Exp. Drei Jahrhunderte Vlämischer Kunst, Vienne, 1930, nº 82; Exp. d'Art Flamand Ancien, Anvers, 1930, nº 251; Exp. Rubens, Gal. Goudstikker, Amsterdam, 1933, nº 16.

Peint vers 1635.

Esquisse poussée, dite modèle (« Modello ») que l'on présentait à celui qui commandait le tableau définitif. La présente était en vue du Martyre de Saint Liévin

destiné au maître-autel de l'église des Jésuites à Gand, aujourd'hui au Musée de Bruxelles.

Une des plus belles esquisses de Rubens.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, Bulletin Rubens, V. p. 179; *W. R. Walentiner*, Zeitschrift für bildende Kunst, 1912, p. 271, nº 34; *W. Bode*, Gemälde- *Emile Michel*, Rubens, Paris, 1900, p. 493, fig. p. 496; *P. Fierens*, Rubens, 1931, repr. pl. 52; Cat. de l'Exp. Rubens, Gal. Goudstikker, Amsterdam, 1933, nº 16, repr.

A M. VAN BEUNINGEN, ROTTERDAM.

78. PORTRAIT D'HÉLÈNE FOURMENT AVEC SES ENFANTS

La seconde femme de Rubens, vêtue de blanc, est assise dans un fauteuil et vue presque de profil, tournée à gauche. Elle porte sur la tête un large chapeau de feutre gris orné de plumes, qui projette une ombre légère sur le visage, et tient sur ses genoux le petit François coiffé d'une toque noire avec des plumes et des nœuds rouges. A gauche, Claire-Jeanne debout, relevant son tablier. Les têtes seules de ce tableau sont assez avancées, mais le reste est à l'état d'ébauche. Dans le fond, indiqué par un léger frottis, on aperçoit entre les deux enfants un arbre, un oiseau qui vole. Le troisième enfant, Isabelle-Hélène, devait être ajouté à l'esquisse initiale que Rubens aura voulu agrandir : deux mains d'un enfant qui s'élance vers sa mère, apparaissent à droite, près du fauteuil.

Bois. H. 1,13; L. 0,83.

Non signé.

Coll. La Live de Jully (vente à Paris, en 1770); coll. Randon de Boisset (vente à Paris, en 1777); coll. du comte de Vaudreuil (vente

à Paris, en 1784); acquis à cette vente pour la collection du roi Louis XVI (20.000 francs).

Exp. d'Art Flamand Ancien, Anvers, 1930, nº 226.

Peint vers 1635, vu l'âge des enfants. Il semble que le tableau fut exécuté avant la naissance d'Isabelle Hélène, le 3 mai 1635, car la manière dont les mains de cette enfant sont placées prouve que la composition, très complète, devait être agrandie. Rubens procédait souvent en agrandissant l'esquisse initiale. Laissé à l'état d'ébauche. Tableau qui permet de goûter tout le charme pictural des esquisses de Rubens, monochromes et cependant riches de pigments, d'un esprit si voisin du XVIIIe siècle français. Rubens a peint auparavant (vers 1634-35), Hélène Fourment tournée vers la droite et tenant sur ses genoux le petit François coiffé d'un béret à plume; ce tableau appartient à la Pinacothèque de Munich. Il est possible que la présente esquisse fut celle d'un portrait qui devait faire pendant à celui de Munich.

Un dessin représentant la petite Isabelle Hélène, marchant retenue par des bretelles (dont on ne voit ici que les mains), se trouve au Musée du Louvre (*Glück-Haberditzl.* Die Handzeichnungen des P. P. Rubens, 1928, nº 227).

Bibl. et repr. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, nº 948, T. IV, p. 170, t. II, p. 233, t. V, p. 275 ; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 383, notice p. 470 ; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, Éd. de l'Illustration, Paris. s. d. pp. 64-67, pl. 72 et 73; *G. Glück*, Jahrbuch d. Kunsthistorischen Sammlungen, Vienne, XXXV, p. 80; *G. Geffroy*, Rubens, coll. les grands Artistes, s. d. repr. p. 109.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

79. LE PARC DE CHATEAU

Une brillante société de dames et de seigneurs est réunie au premier plan, près d'une passerelle, au bord d'un ruisseau. Les jeunes gens poursuivent les jeunes femmes, les taquinent et les lutinent. Un couple à gauche les regarde : c'est peut-être Rubens et Hélène Fourment qui suivent les joyeux ébats de leurs invités. Dans le fond, les tours d'un château médiéval et les arbres d'un bois se mirent dans l'eau tranquille, légers comme un mirage.

Bois. H. 0,52; L. 0,97.
Collection de la maison impériale d'Autriche, où ce tableau apparaît dans un inventaire de 1783.

Peint vers 1635. Si le château dans le fond ne représente pas celui de Steen, la propriété de Rubens, comme on l'a souvent soutenu, son architecture paraît s'en inspirer. Rubens ayant acheté ce domaine en 1635, le tableau ne serait donc antérieur à cette date. Incité par cette coïncidence et par la liberté de la facture qui s'accentue dans les dernières années de la vie de l'artiste. *Oldenbourg*, (*loc. cit.*) a placé l'exécution de cette peinture entre 1635 et 1640. *Glück* (*loc. cit.*) néglige le rapport avec le château de Steen et penche pour la date de 1631-32.
Avec le Jardin d'Amour (Musée du Prado) ce tableau est le plus proche de Watteau dans l'œuvre de Rubens : par le mélange indéfinissable d'une nuance mélancolique avec la joie sensuelle et par l'union, si rare, de la grâce mondaine avec la vie débordante. Il a séduit un autre peintre français de la même famille spirituelle : Manet jeune a copié le couple debout à gauche (en l'inversant, sans doute d'après une gravure) pour l'utiliser dans sa *Pêche*, dont il emprunte d'ailleurs plusieurs autres éléments au *Paysage à l'arc-en-ciel* de Rubens au Louvre (Cf. *Charles Sterling* cité par *Germain Bazin*, Amour de l'Art, mai 1932, p. 153-155, fig. 19 et 20).

BIBL. ET REPR. *Rooses*, L'œuvre; *Gustave Glück*, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, 1933, Rubens Liebesgarten (étude écrite en 1920), p. 98 et 100, repr. p. 99; *Katalog der Gemälde Galerie*, Vienne, 1928, nº 837; *Charles Sterling*, Les Paysages de Rubens, Travaux du Groupe d'Histoire de l'Art, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris 1928, p. 177-207, passim; *Rodolphe Oldenbourg*, Rubens, Klassiker der Kunst, s. d. (1927), p. 400.

AU KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNE.

80. LES FILLES DE CÉCROPS DÉCOUVRANT ERICHTONIUS ENFANT

Le sujet est tiré des Métamorphoses d'Ovide (II. v. 552 et suiv.). Dans une cour de palais avec une fontaine à dauphins et un portique cintré à l'avant-plan, les trois sœurs curieuses s'entretiennent autour de la corbeille où est couché le petit Erichtonius. Aglaure portant une robe claire est à genoux à droite; malgré la défense de Minerve, elle soulève le couvercle de la corbeille, dévoilant ainsi l'enfant avec des serpents en guise des pieds. Hersé en robe foncée tourne le dos au spectateur. Pandrose, presque nue, debout, ramène sur sa hanche un pan de son manteau rouge.

Ovide parle d'un dragon que les filles de Cécrops aperçurent dans la corbeille. Rubens donne à l'enfant des jambes monstrueuses en suivant d'autres auteurs antiques.

Bois. H. 0,31; L. 0,33.
Coll. de la reine Louise Ulrique de Suède et du roi Gustave III.

Peint vers 1635.
Esquisse du tableau qui se trouve chez le duc de Rutland, à Belvoir Castle et qui est une version postérieure (entre 1630-40), d'un sujet traité par Rubens vers 1615-17

(à la Galerie Liechtensbein, à Vienne). Une réplique d'atelier de cette esquisse, légèrement agrandie, appartient au Musée de Dresde (dans les réserves); une autre se trouve au Musée d'Angers.
R. *Oldenbourg, loc. cit.* ne reconnaît pas la main de Rubens dans la présente peinture, que *Rooses* accepte comme authentique.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, 1890, III, nº 607 ; *R. Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), p. 459, note pour la p. 124; *G. Glück*, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, 1933, p. 319.

AU MUSÉE NATIONAL, STOCKHOLM.

81. LA KERMESSE

« La scène se passe en pleine campagne, mais dans une campagne à peu près plate et nue. Toute l'attention se concentre ainsi sur le tourbillon de cette foule endiablée qui semble sortir du sol même. C'est vraiment le poème de l'humanité débridée, et aussi le poème de la terre flamande dans sa sève ardente que chantent, avec quelle force, ces couples frénétiques, pressés à gauche, s'agitant en tumulte au centre, pour aller peu à peu se perdre dans les grands champs vides à droite, vers le clocher du village qui semble un rappel ironique à la sagesse, à la modération, à la vie de l'au-delà ». (*Edouard Michel, loc. cit.*).

Bois. H. 1,49; L. 2,61.
Coll. de M. de l'Aubespine, marquis d'Hauterive; acquis de lui en 1685 pour la collection du roi Louis XIV.
Exp. d'Art Flamand Ancien, Anvers, 1930, nº 225.

Peint vers 1635-38.
Un des plus célèbres tableaux de Rubens, chef-d'œuvre de la peinture de style baroque, où un sujet réaliste,

saisi en pleine vie, rythmé par un mouvement sans bornes, acquiert une puissante poésie lyrique. Avec les plus beaux tableaux de Brouwer, cette œuvre représente le sommet de la peinture de genre du XVII^e siècle flamand, comme les paysanneries de Brueghel le Vieux le représentaient au XVI^e.

Deux grandes feuilles d'études dessinées en vue de cette composition se trouvent au Cabinet des Dessins du British Museum, à Londres (*Glück-Haberditzl.* Die Handzeichnungen von P. P. R. 1928, n^os 236 et 237). Un peu plus tard, Rubens a traité un sujet analogue dans sa « Ronde de paysans » du Musée du Prado.

Watteau a copié plusieurs groupes du tableau présent.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, t. IV, p. 70 et t. V, p. 253; *R. Oldenbourg*, Die Fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 60; *R. Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 406; *G. Glück*, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, 1933, p. 94; *Edouard Michel*, La Peinture au Musée du Louvre, Éc. flamande, Éd. de l'Illustration, pp. 69-74, pl. 74; *G. Geffroy*, Rubens, coll. les grands Artistes, s. d. repr. p. 89.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

82. PAYSAGE A L'OISELEUR

Au milieu d'un chemin, près d'une petite rivière d'où s'élèvent des vapeurs, deux hommes scient un arbre. A gauche, deux femmes et un homme sont assis à terre près d'un grand filet suspendu à des arbres en travers de la route et tendu par un oiseleur. Sur une hauteur à droite, un moulin, et dans le fond le clocher d'un village. On aperçoit dans le ciel le disque du soleil.

Bois. H. 0,45; L. 0,84.
Non signé.
Coll. de Michel Blond, pro-légat du roi de Suède à Londres au XVII^e siècle; Coll. du prince d'Orange à La Haye (1781); appartenait ensuite (d'après d'anciens inventaires du Musée du Louvre, 1795), à l'église des Jacobins d'Anvers.

Peint vers 1635-40.
Paysage à note bucolique, un de ceux de Rubens qui sont l'aboutissement d'une longue évolution du paysage humaniste du XVI^e siècle, où les Italiens (Giorgione, Titien, Jacopo Bassano, Annibale Carrache) et les nordiques (Adam Elsheimer, Lodewyk Tœput, Paul Bril) ont apporté leurs divers sens poétiques de la nature. Celle-ci gardait toujours chez eux un caractère composite sinon artificiel. Rubens pousse plus loin les tentatives antérieures : il anime d'une scène familière un coin de terre flamande et lui confère la nuance bucolique par les effets de la nature elle-même. La brume et le soleil deviennent ici les sujets véritables : avant Claude Lorrain, Rubens osait peindre le disque solaire.

BIBL. ET REPR. R *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 403 ; *Ch. Sterling*, Les Paysages de Rubens, Travaux de l'Institut d'Art et d'Archéologie. 1928, pp. 177-207, passim.

AU MUSÉE DU LOUVRE

83. MERCURE ET ARGUS

Argus est endormi ; près de lui Mercure armé du glaive dont il va frapper le gardien de la vache d'Io.

Bois H. 0,26 ; L. 0,44.

Coll. du duc de Pastrana, Madrid ; coll. Léon Gauchez, Paris ; acquis de cette coll. par le Musée de Bruxelles, en 1833.

Peint vers 1636.
Esquisse d'un tableau appartenant au Musée du Prado, Cette toile faisait partie d'un vaste ensemble décoratif commandé en 1636 par le Cardinal-Infant D. Fernando, pour le pavillon de chasse de Torre de la Parada près de

Madrid; les sujets étaient tirés des Métamorphoses d'Ovide. Rubens peignit les esquisses, exécuta quelques-unes des toiles et en abandonna d'autres à plusieurs de ses élèves. Un grand nombre d'esquisses furent autrefois réunies chez les ducs d'Osuna et de Pastrana, à Madrid; elles sont aujourd'hui dispersées à Bruxelles, à Berlin, au Musée Jacquemart André à Paris, au Musée du Prado, etc.
Une copie de cette esquisse appartenait au duc d'Osuna, à Madrid.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, nº 541[1]; *P. Fierens*, Rubens, 1931, repr. pl. 55.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

84. ENLÈVEMENT D'HIPPODAMIE PAR LES CENTAURES

Aux noces de Pirithoüs et d'Hippodamie, le Centaure Eurytus enlève Hippodamie tandis que Thésée se précipite vers elle et la saisit, suivi par ses compagnons qui accourent en brandissant les armes.

Bois. H. 0,26; L. 0,40.

Coll. du duc de Pastrana, Madrid; coll. Léon Gauchez, Paris; acquis de cette coll. par le Musée de Bruxelles, en 1883.

Peint vers 1636.
Esquisse du tableau du Musée du Prado, faisant partie de la décoration du Château de la Torre de la Parada (voir la notice du nº précédent) et envoyé de Bruxelles à Madrid en 1638. Une réduction de ce tableau se trouve au Musée de l'Ermitage ; une autre, semblable

et presque de mêmes dimensions, figurait dans la vente Warneck, à Paris (G. Petit, 27-28 mai 1926, nº 73), ces peintures ne sont que des ouvrages d'atelier.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, nº 539 bis; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), p. 385.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

85. APOLLON ET MARSYAS

« Apollon, vainqueur de Marsyas dans la lutte de la syringe et de la lyre, se trouve à gauche et s'avance pour aller ceindre la couronne de laurier qui lui est remise par un vieillard à barbe blanche, le juge du duel artistique. Avec le satyre Marsyas et le roi Midas, ce juge est assis sur un tertre sous des arbres touffus. Marsyas, qui occupe le milieu, joue encore de la syringe et Midas, à gauche, proteste contre le jugement favorable à Apollon. Ce dieu lui a déjà octroyé des oreilles d'âne. Le fond est un paysage plat ». (*M. Rooses, loc. cit.*).

Bois. H. 0,26; L. 0,38.

Non signé.

Coll. des Ducs Valencia de Don Juan, Madrid; légué par la comtesse Valencia de Don Juan au Musée de Bruxelles, en 1919.

Peint vers 1636.
Esquisse d'un tableau destiné au château de la Torre de la Parada. Ce tableau a été détruit en 1710 pendant le pillage de ce château par les troupes de l'archiduc Charles; mais le Musée de Madrid en possède deux copies anciennes.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, nº 502 (parle de la composition et cite une esquisse disparue de la coll. du duc de Pastrana, qui est peut-être identique avec l'esquisse présente).

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

86. JUPITER ET LYCAON

Jupiter se trouve assis à la table de Lycaon, roi d'Arcadie, qui lui a fait servir la chair d'un jeune enfant. Révolté de sa perfidie et de sa cruauté, le père des dieux le change en loup et foudroie son palais.

Bois. H. 0,15; L. 0,20.
Non signé.

Peint vers 1635.
Esquisse pour un des tableaux de la suite des Métamorphoses destinée à la décoration du pavillon de chasse de Torre de la Parada : le tableau fut peint par Jean Cossiers, d'après la présente esquisse de Rubens et il se trouve au Musée de Madrid.

BIBL. ET REPR. *Hofstede de Groot*, Rubens-Bulletin.

MUSÉE DE ROCHEFORT-SUR-MER.

87. VÉNUS ET ADONIS

La déesse nue est assise sur une draperie, au pied d'un arbre. De ses deux bras, elle cherche de retenir son amant qui s'apprête à la quitter : elle est secondée dans son effort par le petit Cupidon qui retient Adonis par

la jambe. Le jeune chasseur tient sa lance de la main gauche, un cor est attaché à sa ceinture. A gauche, deux chiens et la campagne au ciel mouvementé.

Les animaux et le paysage passent pour être de la main de Wildens. Le style général du tableau, beaucoup plus tardif que l'époque de l'activité de Wildens dans l'atelier de Rubens, s'y oppose.

Toile. H. 1,87; L. 2,29.
Non signé.
Coll. impériale d'Allemagne; coll. des ducs de Malrborough, Château de Blenheim (vente à Londres, en 1886).
Exp. Old Masters, Burlington House, Londres, 1885.

Composition datant de 1636-38 environ et faisant très probablement partie du grand ensemble décoratif pour Torre de la Parada (112 tableaux), exécuté d'après les esquisses de Rubens par ses élèves et retouché en partie par le maître. On retrouve notamment le modèle d'Adonis dans l'Orphée du Musée du Prado et les dimensions sont celles de la plupart des tableaux de cet ensemble.

La composition est inspirée par « Vénus et Adonis » du Titien au Prado (variante à la National Gallery de Londres).

BIBL. ET REPR. *Smith*, Catalogue raisonné, 1830, t. II, p. 245, nº 834; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, III, nº 694, p. 178; *Waagen*, Art Treasures of Great Britain, t. III, p. 131, nº 18.

COLLECTION PARTICULIÈRE EN ANGLETERRE

88. PORTRAIT D'HOMME AU FAUCON

Un jeune homme, vu à mi-genoux, de trois quarts à gauche, tient un faucon sur sa main gauche gantée. Il est vêtu d'une veste de velours noir bordée de fourrure et d'un pantalon noir; il est coiffé d'un feutre. Sa silhouette

se détache sur un massif de verdure. Dans le fond, à gauche, l'échappée sur la plaine boisée que parcourt une rivière et que ferme une chaîne de collines bleutées. Ciel nuageux.

Il est probable que le modèle soit le fils cadet de Rubens, Nicolas (*Bode*, *loc. cit.*).

Bois. H. 2,13; L. 1,06.
Non signé.
Exposé pour la première fois.

Si le portrait est celui de Nicolas Rubens, né en 1618, il aurait été peint vers 1638, le modèle ayant environ 20 ans.

Il existe dans la coll. Max Epstein à Chicago, un portrait en buste du même personnage, qui, d'après la reproduction, paraît être une réplique fragmentaire (on distingue les plumes du faucon dans le coin du tableau, tandis que le paysage est remplacé par un fond uni).

Bode (*loc. cit.*) et *Glück* (*loc. cit.*) considèrent ce tableau comme un original de Rubens de sa dernière manière; *Rosenberg* (*loc. cit.*) et *Rooses* y voient une œuvre de son école; *Oldenbourg* (*loc. cit.*) y crut reconnaître la main de Jan Broeckhorst; *Burchard* (*loc. cit.*) réserve son opinion, n'ayant pas eu l'occasion d'étudier l'exemplaire de la coll. Epstein.

Il semble en tout cas que le paysage ne soit pas de la main de Rubens, mais d'un de ses élèves, probablement de Lukas Van Uden.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, nº 1099; *A. Rosenberg* Rubens, Kl. d. Kunst, 1905, repr. p. 460, à droite; *G. Glück*, Kunstgeschichtliche Anzeigen, Innsbruck, 1905, p. 64; *W. Bode*, Zeitschrift für bildende Kunst, 1905, p. 201; R. *Oldenbourg*, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Berlin, 1915, p. 174; *Studio*, repr. en coul.; *L. Burchard*, dans Glück, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, 1933, p. 392.

A SA MAJESTÉ LE ROI D'ANGLETERRE, BUCKINGHAM PALACE.

89. PAYSAGE A LA CHARRETTE

A droite, au premier plan, une charrette s'engage dans un chemin creux, à la lisière d'un bois, et s'apprête à franchir un cours d'eau. Plus loin, un bouquet d'arbres domine la campagne sillonnée de rayons du couchant et d'ombres allongées. A droite, on devine le disque enflammé du soleil.

Bois. H. 0,50; L. 0,55.

Non signé.

Coll. Reinagle (vente à Londres, 29 mai 1824, N. 16); coll. Mulgrave (vente à Londres, 12 mai 1832, N. 18); coll. Samuel Rogers (vente à Londres, 3 mai 1855, N. 71); coll. Earl of Northbrook.
Exp. à la British Institution, Londres, 1850, N. 28; Burlington House, Londres, 1872, N. 51; New Gallery, Londres, 1899, N. 132; New Galleries Winter Exhibition, Londres 1899-1900, N. 121-16; Grafton Gallery, Londres, 1911, N. 61; Rubens Exhibition, Dowdeswell Gallery, Londres, 1912, N. 12; Flemish Art Exhibition, Burlington House, Londres, 1927, N. 267; Kunstverein, Düsseldorf, 1929, N. 55; Rubens-Tentoonstelling, Gal. J. Goudstikker, Amsterdam, 1933, N. 60.

Peint vers 1635-1638 (Suivant *Oldenbourg :* 1620-25). La technique très large et la couleur très chaude ne permettent pas de dater cette peinture antérieurement à 1630. A comparer au « Paysage au soleil couchant et au berger » de la Galerie Nationale de Londres.

BIBL. ET REPR. *J. Smith*, Catalogue raisonné, IX (suppl.), 1842, p. 331; *Waagen*, Art Treasures, 1857, p. 98; *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, 1890, IV, N. 1205; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), p. 271; *Ch. Sterling*, Les Paysages de Rubens, Travaux du Groupe d'Histoire de l'Art, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris, 1928, pp. 177-207, repr. p. 185; *G. Glück*, article Rubens dans le Dictionnaire de Thieme-Becker, 1936.

A M. FRANZ KŒNIGS, HARLEM.
(exposé à titre de prêt au Musée Boymans, Rotterdam).

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX | 1936
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

90. PORTRAIT DE L'ARTISTE

Il s'est représenté à mi-genoux, tourné de trois-quarts à gauche, la main sur la garde de l'épée. Il est vêtu de noir et coiffé d'un chapeau à large bord. Dans le fond, à gauche, on aperçoit une colonne.
Agé de 61 ans environ, Rubens paraît fatigué et distant, observateur profond de la vie mais déjà comme en dehors d'elle; il devait en effet mourir un ou deux ans plus tard.

Toile. H. 1,09; L. 0,83.

Inscription à gauche, sur le socle de la colonne, ajoutée plus tard:

P. P. RUBINS (sic !) Collection de l'empereur Charles VI.

Exposition d'Art Belge au XVII[e] siècle, Bruxelles, 1910, n° 318; Exp. d'Art flamand ancien, Anvers, 1930, n° 227.

Peint en 1639-1640.
Un dessin pour ce tableau appartient au Cabinet des dessins du Musée du Louvre ; il est plus intime, l'expression de fatigue physique y est accentuée davantage; Rubens ne porte pas d'épée et sa main gauche retient le manteau d'un geste familier.
On connaît plusieurs autres portraits de l'artiste par lui-même, qui le représentent aux différentes époques de sa vie : celui des Offices, à Florence, à l'âge de 35 ans environ, celui de Windsor, à l'âge de 46 ans. Le présent portrait est le dernier.

BIBL. ET REPR. *Rodolphe Oldenbourg*, Rubens, Klassiker der Kunst, *s. d.* (1921), p. 427 ; *Katalog der Gemälde Galerie*, Vienne, 1928, n° 859.

AU KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNE.

91. ENFANTS ENDORMIS

Deux enfants endormis, vus à mi-corps et d'en bas. Ils sont couchés sous une couverture commune, leurs têtes seules, roses et joufflues, aux longues boucles blondes, apparaissent en raccourci. Fond de draperie rouge.

Bois. H. 0,50; L. 0,64.

Non signé.

Coll. de la princesse Louise de Prusse mariée au prince Antoine Radziwill, Berlin.

Traditionnellement attribué à Rubens, ce tableau appartient à la série des peintures représentant des enfants que l'on donne actuellement à Van Dyck jeune (vers 1617) après les avoir considérées comme les œuvres de Rubens. A rapprocher des tableaux du Musée de Berlin et de la coll. Goudstikker, à Amsterdam (repr. dans *G. Glück*, Van Dyck, Kl. d. Kunst, 1931, p. 23).

A MADAME LA PRINCESSE RADZIWILL-TVEDE, PARIS.

ROLAND SAVERY

Peintre de paysages, d'animaux et de fleurs. Né à Courtrai en 1576 ou en 1578; mort fou et enterré à Utrecht le 25 février 1639. Il travailla à Prague et à Vienne (de 1604 environ à 1615), comme peintre de l'empereur Rodolphe II et souvent il parcourait les Alpes et le Tyrol. En 1613, il séjourna à Amsterdam, et non pas dans sa jeunesse comme on l'a cru autrefois, ce qui le fait classer souvent dans l'école hollandaise (p. ex. le Cat. du Mauritshuis de 1936). En 1616, on le trouve à Utrecht (Cf. *Caullet*, *loc. cit.*) et en 1619 il se fait inscrire dans la Gilde d'Utrecht.

La formation de Roland Savery se laisse déduire de ses plus anciens tableaux datés (1602-1604). On y constate des souvenirs très directs de l'art de Pierre Brueghel le Vieux (« Le lac d'un village couvert de neige » au Musée de Peinture et de Sculpture de Courtrai en témoigne avec évidence). Mais bientôt l'influence de l'école de Frankenthal, créée par Gillius Van Coninxloo, devient dominante dans ses paysages : on la sent dans la composition, dans la forme des arbres et dans l'éclairage féerique analogue à celui de Schoubrœk et de Mirou. En même temps, la peinture renommée de Brueghel de Velours n'a pas dû rester sans l'impressionner et sa facture se fait plus fine, sa couleur d'un éclat plus doux.

Sa personnalité s'affirme pleinement en face des spectacles alpestres. Son style s'épure, les formules maniérées de l'école de Frankenthal avec leurs arabesques compliquées, que dessinent les troncs d'arbres et les terrains, se simplifient et s'adaptent aux aspects de la nature. De l'époque de ses pérégrinations en montagnes datent ses œuvres les plus sincères d'une composition souvent ample et d'un détail rendu toujours avec émotion. (« La paroi rocheuse », coll. du Baron Hatvany, nº 92 de ce catalogue).

Mais le don le plus important qu'il emporte du fond des vallées du Tyrol, remplies de brume, qu'irisent les rayons fugaces, c'est un sens tout nouveau de la lumière : son éclairage pathétique, ses coups de soleil, qui percent le voile de nuages et couvrent d'une écume phosphorescente les pentes vertes des herbages sous un ciel de plomb, annoncent toute la poétique luministe de Jacob Ruisdael. Le rapport n'est pas indirect : Allaert Van Everdingen, le maître de Ruisdael sortit de l'atelier de Roland Savery.

En dehors du paysage, ce petit maître inaugure ou plutôt vulgarise un genre de tableaux créé très probablement par Brueghel de Velours — paysage peuplé d'une foule d'animaux, à quoi servent de prétexte les représentations du « Paradis terrestre », de la « Sortie de l'Arche de Noé » ou de l'« Orphée charmant les animaux ». Il devient le spécialiste de ces sujets et bientôt aussi, également sous l'influence de Brueghel de Velours, spécialiste de tableaux de fleurs. Dans ce dernier sujet il apporte la préoccupation de l'effet lumineux dont il témoigne dans ces paysages : ses fleurs, au lieu d'être étalées en pleine et égale lumière, comme celles de Bosschaert ou de Brueghel, sont modelées par un coup de lumière, en partie absorbées par le fond, s'enveloppant ainsi d'une atmosphère de mystère. Ainsi se fait le premier pas sur le chemin de la conception moderne, plus picturale, du tableau de fleurs.

A cause de cette sensibilité de la lumière et de l'effet inspirée, certes, par les recherches de Coninxloo mais renouvelées et poussées plus loin en face de la nature, il nous est impossible de partager l'opinion réellement erronée sur Roland Savery (voir l'article du Dictionnaire de *Thieme-Becker*, *loc. cit.)*, suivant laquelle il serait un artiste n'ayant joué aucun rôle dans l'évolution du paysage et devancé plutôt par la plupart de ses contemporains.

L'influence qu'il exerça de son temps prouve qu'il devait apporter une nouveauté aux jeunes artistes : Gillis de Hondecoeter se souviendra de lui jusqu'à l'imiter, tandis qu'à Prague toute une école reste après son passage, où un artiste flamand, Pieter Stevens, dit Stephani, subit son influence, bien qu'il fut d'une génération antérieure à celle de Savery, et où Isaac Maior dessina pendant longtemps les romantiques gorges rocheuses animées des rayons féeriques à la manière du peintre de Courtrai.

BIBLIOGRAPHIE. Voir l'article par *W. C. Schuylenburg* du Dictionnaire de *Thieme-Becker*, t. XXX, 1936, complet au point de vue bibliographique, mais insuffisant comme renseignements biographiques et critiques de l'art de Savery ; *M. G. Caullet*, Cat. du Musée de Courtrai, 1912, pp. 44-51.

92. LA PAROI ROCHEUSE.

Le regard plonge dans un étroit vallon alpestre. Une abrupte paroi rocheuse s'élève à droite; une autre ferme la vue à gauche et se profile durement sur le ciel. Entre elles, le vallon descend vers une vallée lointaine que l'on devine dans l'échappée. Seul le vol majestueux d'un aigle anime la sauvage solitude de la montagne.

Bois. H. 0,28; L. 0,34.

Non signé.

Exposé pour la première fois.

Peint vers 1606-08, l'époque du voyage du peintre dans les Alpes et au Tyrol. Le style du tableau, son dessin précis et le coloris froid et limpide, où se sent une parenté avec Lucas Van Valckenborgh désignent la période de sa jeunesse.

Ce tableau d'une composition si simple, qu'on pourrait le prendre pour un fragment, témoigne des rares mérites des paysagistes flamands du début du XVII^e siècle : d'une manière miraculeuse, ils unissaient un sentiment poétique du grandiose à la passion inassouvie du détail.

A M. LE BARON FRANCOIS HATVANY, BUDAPEST.

93. FLEURS DANS UN VASE

Dans un vase, posé sur une table, on voit une tulipe, un iris, deux pivoines et quelques autres fleurs accompagnées du feuillage de chêne. A gauche du vase, une grenouille est assise sur la table, tandis qu'à droite un lézard s'apprête à en descendre.

Bois. H. 0,24; L. 0,18.
Signé et daté en bas, au milieu : *Roelandt Savery 1613.*
Exp. Bloemstukken van Oude Meesters, Gal. P. de Boer, Amsterdam, 1935, n° 111.

Dans ces tableaux des fleurs, Roeland Savery suit Brueghel de Velours, voir p. ex. le tableau du Musée d'Utrecht. Mais il est moins minutieux, ses compositions ont des accents plus marqués; ses fleurs sont modelées par un éclairage conduit avec l'idée d'un effet pictural et c'est là une nouveauté considérable. Il aime accompagner les fleurs non seulement d'insectes mais aussi d'animaux, tels que les oiseaux, les grenouilles, les lézards. Ses tableaux de fleurs, relativement mal connus, sont cependant assez fréquents.

BIBL. ET REPR. *Cat. de l'Exp. Bloemstukken van Oude Meesters*, Gal. P. de Boer, Amsterdam, 1935, n° 111, repr.

A M. J. H. W. REDDINGIUS, BUSSUM, HOLLANDE.

94. PAYSAGE AU CHEVAL BLANC

Un cheval blanc à longue crinière se trouve au premier plan, à gauche. Près de lui, une grenouille, deux chèvres, des canards. A gauche, sur un arbre, des perroquets et un singe. Dans le fond, des cygnes près d'un lac et des canards sauvages. Une tour en ruine domine le lac.

Bois. H. 0,26; L. 0,41.

Signé et daté en bas, à gauche : *Roe..... S..... 1624.*

Exemple de la manière tardive de l'artiste, fondue et visant l'effet lumineux. Les tonalités assourdies ont beaucoup de charme et la lumière diffuse et argentée fait déjà penser aux éclairages romantiques de Jacob Van Ruisdael.

BIBL. ET REPR. *Kurt Erasmus*, Roland Savery, 1908.

AU MUSÉE DE VERVIERS

JEAN SIBERECHTS

Peintre de paysages et de scènes de genre. Baptisé à Anvers, le 29 janvier 1627, mort après 1696, probablement à Londres (la date exacte de sa mort n'est pas connue). Inscrit à la Gilde de Saint Luc d'Anvers en 1648 ou 1649. Il est probable qu'avant cette date il ait fait un voyage en Italie où il aurait pu rencontrer Berchem et Karel du Jardin dont il paraît avoir reçu quelques suggestions décisives. Jusqu'en 1672-74 il n'a pas quitté Anvers ; depuis on le trouve installé en Angleterre.

Il débute par des paysages italianisants dans le goût de Both et de Pynacker (Musée de Berlin, daté 1691 et non 1651 comme l'indique *Fokker*, Jan Siberechts, 1931, p. 16). Déjà à cette époque on remarque la tonalité particulièrement froide de son ciel, l'atmosphère cristalline, où les feuillages se découpent avec une dure fraîcheur. On y devine une sensibilité plus directe et une vision plus positive que chez les Hollandais italianisants. Lorsque plus tard il se met à traiter des sujets purement flamands (« Le Gué près d'un Château, du Musée d'Anvers, daté de 1661 et exposé ici sous le nº 95, est le plus ancien tableau daté à sujet flamand), il garde d'abord dans la lumière une nuance douce qui flatte l'œil, mais cette note agréable n'est pas inhérente à son génie.

Sa peinture se fait de plus en plus éclatante, sa coloration de plus en plus vive et franche, ses personnages et ses feuillages sont découpés dans une matière dure et noble, et lorsqu'il aborde les reflets dans l'eau son œil attentif et hardi y découvre des trésors de palette. Le gué avec la « Vache curieuse » (coll. A. Schloss, nº 96 de ce catalogue) est un excellent exemple de cette liberté de vision presque impressionniste qui résulte tout simplement d'une probité de primitif. Cependant, l'originalité de sa manière de voir

ne s'alliait pas avec une riche imagination, bien au contraire chez cet esprit placide elle était conditionnée par les limites étroites de son champ d'observation : les modèles et les sites de Siberechts reviennent avec une monotomie qui serait néfaste à n'importe quel artiste, moins sincère. Il se fait presque exclusivement le peintre de paysans, il compose sur leur existence et sur leur terre de naïfs et limpides récits épiques. Tant par sa gaucherie que par sa gravité il se rapproche un peu des Le Nain en France, moins toutefois la profonde poésie humaine des peintres de Laon. La place qu'il occupe dans cette Flandre du XVII^e^ siècle peuplée de décorateurs et de virtuoses du pinceau est cependant plus exceptionnelle que celle des Le Nain dans l'école réaliste française de l'époque de Louis XIII. Un autre rapprochement s'impose devant certains de ses vastes paysages, conduits avec une patience ardente et solidement construits comme des temples de verdure : celui avec Courbet. Son rustique « Saint François prêchant aux oiseaux » du Musée d'Anvers, environné d'humides parfums de la terre, est étonnant; ses dimensions de vaste fresque non malheureusement pas permis de l'exposer à l'Orangerie.

BIBLIOGRAPHIE. Voir l'article par *Zoege v. Manteuffel*, dans le Dictionnaire de *Thieme-Becker*, XXX (1936), pp. 579-580.

95. LE GUÉ PRÈS D'UN CHATEAU

A travers un gué, ombragé à gauche par des arbustes et des bouleaux, avancent vers la droite une paysanne suivie de deux vaches et une charrette attelée d'un cheval blanc. Le cheval est conduit par un paysan qui le monte, sur la charrette chargée de paniers de légumes et de fruits est assise une paysanne coiffée d'un chapeau à large bord.

Dans le fond, à droite, plusieurs vaches conduites par un homme montent sur la berge non loin d'un château à tourelle pointue et à pignons en escalier.

Toile. H. 0,99; L. 0,81.

Signé et daté en bas, à droite : *Joannes Siberechts Fecit 1661.*

Coll. F. Verspreeuwen; coll. B. Nottebohn.

Sujet typique pour Siberechts, maintes fois répété par lui et lui offrant l'occasion de traiter avec maîtrise les motifs picturaux qu'il affectionnait : les éclaboussures de l'eau et les reflets. Malgré la composition en diagonale et la lumière dorée où l'on sent quelque influence italienne, le sentiment naïvement réaliste, digne d'un primitif, conduit Siberechts vers une puissante simplicité du récit et de la peinture qui fait de lui un précurseur de Courbet.

BIBL. ET REPR. *E. Plietzsch*, Amtliche Berichte aus den Kön. Kunstsamm, lungen, XXXVIII (1916), 17, p. 65; *T. H. Fokker*, Jean Siberechts- 1931, p. 80, pl. 5.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, D'ANVERS.

96. LA VACHE CURIEUSE

Un gué dans une rivière étroite. Une charrette attelée d'un cheval blanc conduite par un jeune garçon y passe. Une femme est assise sur la charrette coiffée d'un haut chapeau de paille. Du côté opposé, arrivent une paysanne et une petite fille, les jupes retroussées. Au milieu de la rivière deux vaches, dont une se soulage, tout en regardant

le spectateur. Plus loin, sur la berge, des vaches, des moutons et une chèvre se profilent sur un massif de verdure. Dans le fond, à droite, des paysannes et des paysans traversent une petite clairière.

Toile H. 0,82; L. 0,96.

Signé et daté : *J. Siberechts, fecit* **1665**.

Coll. Prince de Sagan, Paris; coll. Henneberg, Zurich; collection anglaise.

Exp. au Guildhall, Londres 1906.

Le tableau portait autrefois la fausse signature : « N. Berechem fecit 1665 ». Il fut vendu en 1903 comme un tableau de Berchem.

A remarquer la peinture très avancée des reflets dans l'eau.

BIBL. ET REPR. *E. von Streemayr*, Katalog einer Gemäldesammlung aus Fürstl. Saganschem Besitz; *T. H. Fokker*, Jan Siberechts, 1931, p. 103, repr. pl. 9a.

COLLECTION ADOLPHE SCHLOSS, PARIS.

FRANÇOIS SNYDERS

Peintre d'animaux et de natures mortes. Baptisé le 11 novembre 1579 à Anvers, où il mourût le 19 août 1657. Elève de Pieter Brueghel II (en 1593), de Govaerts et de H. v. Balen. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc à Anvers en 1602. Il partit vers 1608, en Italie (on constate son passage par Rome et par Milan). De retour à Anvers, au bout d'un an, il entre dans l'atelier de Rubens. *Oldenbourg* (*loc. cit.*) suppose avec finesse que les débuts de Snyders ne devaient pas être éloignés de la fine peinture d'animaux de Brueghel de Velours (dont la vision était d'ailleurs foncièrement large, voir sa notice biographique et le tableau exposé sous le nº 16), et que ce fut Rubens qui lui a révélé tout le parti décoratif et héroïque que l'on pourrait tirer de ce genre. Il est certain qu'il a raison en ce qui concerne la part de Rubens dans la formation définitive de l'art de Snyders et il en donne des preuves concluantes. Mais il est difficile d'admettre que dans une école qui a connu un P. Aertsen (qui bien que hollandais travailla à Anvers) et un Joachim Beuckelaer, suivis d'une foule d'imitateurs, le caractère grandiose de leurs natures mortes n'ait pas déterminé les débuts de celui qui devait être le véritable successeur de ces maîtres. Si la collaboration de Snyders avec Rubens (après 1613) a pu devenir si rapidement intime et libre, c'est que le peintre de natures mortes, depuis longtemps d'ailleurs franc-maître indépendant, était mûr pour comprendre la haute leçon, y étant préparé par la tradition décorative anversoise et par ses prolongements en Italie, d'un large esprit pictural qu'il a pu voir dans les tableaux des Campi, Panerotti, Empoli.

Au bout de quelques années, lorsque Snyders, non content de compléter les scènes figurales de Rubens et

de Jordaens, commence à composer des tableaux avec du gibier mort, des animaux vivants, des légumes, des fruits, son originalité éclate : en disciple subtil de Rubens, il a su annoblir ce genre par une composition dynamique et grandiose, lui donner un accent pathétique. Aux étalages gigantesques d'Aertsen et de Beuckelaer, disposés avec une densité rabelaisienne, il opposa des fabuleux amas de dons de la terre rythmés d'un mouvement somptueux.

Il n'est pas étonnant que cette éloquence décorative ait frappé les autres peintres de natures mortes. Ce fut surtout Paul de Vos, beau-frère de Snyders, qui le suivit, avec un talent très personnel d'ailleurs. En dehors de l'influence exercée autour de lui, sur Jan Fyt notamment, l'art de Snyders suscite des échos dans les écoles latines, en France et en Italie, jusqu'en plein XVIII^e siècle, où les esprits ne pouvaient demeurer insensibles à la clarté et à l'élégance de ses compositions. Oudry et Desportes, Castiglione et d'autres Gênois ne peindraient probablement comme ils l'on fait sans son exemple.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1910, voir l'article du Dictionnaire d'*A. Wurzbach*, t. II, pp. 633-635. Depuis : *James von Schmidt*, Der verkannte Snyders, Der Cicerone, 15 avril 1910, p. 272; *M. Hamel*, Les peintres de la basse-cour, Les Arts, mars 1910, pp. 22-27; *L. Dumont-Wilden*, Exp. de l'art belge au XVII^e s. à Bruxelles, Les Arts, octobre 1910, pp. 1-27; *H. Hymans*, L'Exp. de l'art belge au XVII^e s., Gaz. des Beaux-Arts, octobre 1910, pp. 326-344; *M. Rooses*, L'art flamand et hollandais, 1911, pp. 61-69; *R. Oldenbourg*, Die flämische Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 32, 91, 92, 135, 174, 186, 193, 195, 198, 200; *W. Bode*, die Meister der holländischen u vlämischen Malerschulen, 1919, p. 432; *G. Glück*, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, 1933, pp. 358-361.

97. LE GARDE-MANGER

Sur une large table de bois, un cygne, un paon, un chevreuil, un homard cuit forment le groupe central ; autour, sur un étal, dans des corbeilles, dans un baquet, ou suspendus aux crochets d'une archelle, des quartiers de viande de boucherie, une tête de veau, du poisson, des huîtres, des légumes et des fruits. Une servante en corsage rouge apporte dans un plat d'étain un faisan et des perdreaux lardés. Un chien, un chat et une perruche.

La figure est de Jean Boeckhorst.

Toile. H. 1,68; L. 2,88.

Signé en bas, à droite : *F. Snyders. fecit.*

Coll. du comte Cornet d'Elzius de Chesnoy, 1900; acquis de lui par le Musée Royal des Beaux-Arts de Bruxelles.

La composition hardie en diagonale, fréquente chez Snyders, donne à ce tableau un magnifique mouvement décoratif.

BIBL. ET REPR. *A.-J. Wauters*, Cat. du Musée Royal des Beaux-Arts de Bruxelles, 1906, nº 433.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

ADRIEN VAN STALBEMPT

Peintre de paysages et graveur. Né à Anvers le 12 juin 1580; mort dans cette ville le 21 septembre 1662. Franc-maître à Anvers en 1610. De 1632 à 1633, il travailla à Londres, y appelé par le roi Charles Ier.

Les débuts de Stalbempt restent dans l'ombre. Mais d'après ses tableaux antérieurs à son retour d'Anvers (p. ex. les Ruines, nº 186, de l'exp. les Jeunes Brueghel, Gal. P. de Boer, Amsterdam 1934, signé et daté 1605) on voit qu'il était formé par Paul Bril, dans ses motifs et sa composition, et par l'école de Franckental dans l'éclairage (peut-être par P. Schoubroeck). Après son retour à Anvers il subit l'influence de Brueghel de Velours surtout pour la couleur (le tableau exposé paraît déjà trahir ce rapport). A cette époque, il se rapprocha beaucoup de Govaerts et souvent il est difficile de distinguer les ouvrages de ces deux petits maîtres. Plus tard il suivit le goût général, il délaissa le paysage fantastique pour le paysage réaliste en rendant plus vraisemblables ses vues composées. Il élargit en même temps sa manière et l'échelle de ses tableaux. La plus belle de ces grandes peintures de Stalbempt est le « Paysage avec les fables d'Esope » au Musée d'Anvers, d'une facture sûre et d'une pâte généreuse.

Bibliographie. Pour la bibliographie antérieure à 1910, voir l'article du Dictionnaire d'*A. Wurzbach*, II, p. 652; Depuis : R. *Oldenbourg*, Die flām. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 18.

98. PAYSAGE AVEC DES CHASSEURS

Une route dans la forêt. Des arbres séculaires couverts de mousses et de plantes grimpantes, dont l'un est abattu au premier plan, dissimulent à gauche un château-fort et à droite une rivière et un village. Plusieurs chasseurs se sont arrêtés au milieu de la route; l'un d'eux est occupé à recharger son mousquet; deux autres, accompagnés de deux chiens, s'apprêtent à tirer sur du gibier qu'ils viennent d'apercevoir.

Bois. H. 0,29; L. 0,47.

Signé en bas, à gauche : *A. v. Stalbempt.*

Coll. Van Panhuys (vente à Amsterdam, 1882).

Peint vers 1610.

Excellent exemple de la manière fine de Stalbempt, inspirée par Paul Bril et Brueghel de Velours. Il y dépasse celui-ci dans le rendu à la fois léger et minutieux du détail et montre une grande sensibilité des effets lumineux.

Le cat. du Rijksmuseum d'Amsterdam (*loc. cit.*) émet l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'une copie d'après Adam Elsheimer; cependant la composition très compliquée et les motifs familiers aux disciples de Coninxloo, à Brueghel de Velours, à Govaerts et à Stalbempt lui-même (tel le tronc d'arbre abattu au premier plan) constituent le répertoire courant de cette génération et diffèrent nettement de l'art du peintre allemand, de sa noble simplicité.

BIBL. ET REPR. Cat. de Rijksmuseum, Amsterdam, 1935, n° 2227.

AU RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.

JUSTE SUSTERMANS OU SUTTERMANS

Peintre de portraits. Né le 28 septembre 1597 à Anvers, mort à Florence le 23 avril 1681. Élève en 1610 de Willem de Vos, puis à Paris de François Pourbus II. Il se rendit ensuite en Italie et, en 1620, devint peintre de la famille princière de Médicis, à Florence. Envoyé en 1624 à Vienne pour y portraiturer le couple impérial, il en revint annobli. Cette même année Van Dyck lui rendit visite à Florence et fit son portrait. Très renommé, il alla plusieurs fois à Rome pour y peindre des papes et parcourut les villes du Nord de l'Italie en y faisant des portraits des personnages de marque : Galilée entre autres fut parmi ses modèles (1636, chez Lord Melbourne, Corsham Court). En 1653 il travailla à Innsbrück au service de l'Empereur. Il a laissé une production importante, car à l'âge de 82 ans il était encore capable de peindre d'excellents portraits.

En dehors des cadres de l'école flamande, Sustermans fut quelque peu oublié par l'histoire de l'art. Il est vrai que sa production, rapide et massive, est fort inégale. Mais souvent il frappe par son sens de la vie et sa vigueur picturale (tableau exposé n° 99) et parfois il se hausse jusqu'aux chefs-d'œuvre qui égalent les très bons tableaux de Van Dyck (Un prince de la maison Médicis, anc. coll. Holford, actuellement coll. Jacob Epstein, Baltimore). Il a échappé à l'influence directe de Rubens, ayant quitté Anvers assez tôt. Il a pu en recueillir des reflets chez Fr. Pourbus à Paris. Mais en Italie il était impressionné par le prestige de Van Dyck et peut-être aussi par la souple magie picturale de Velasquez.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1910, voir l'article du Dictionnaire de *Wurzbach*, II, p. 675. Depuis · *Nello Tarchiani*, Rassegna d'Arte 1911, pp. 77-92; *A. J. Rusconi*, Les Arts, décembre

1911; *Pierre Bautier*, L'Art flamand et hollandais, 1912, pp. 4-7; *Pierre Bautier*, Durendal, pp. 48-51; *Pierre Bautier*, Bull. des Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels, Bruxelles, 1911, pp. 88-90; *H. Liebrecht*, L'Expansion belge, 1912, pp. 275-281; *Pierre Bautier*, « Juste Sustermans, peintre des Médicis », 1912; *Adolfo Venturi*, L'Arte, 1913, pp. 141-153; *Pierre Bautier*, Der Cicerone, 1914, pp. 613-616; R. *Oldenbourg*, Die fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 78.

99. PORTRAIT DE VALDEMAR-CHRISTIAN DE DANEMARK

Le fils de Frédéric III de Danemark est vu à mi-corps, presque de face, vêtu d'une armure par dessus laquelle est passée en sautoir une écharpe blanche et bleue. Ses cheveux taillés en frange couvrent son front.

Toile. H. 0,71; L. 0,53.
Non signé.
Coll. de la maison de Médicis.
Exp. d'Art Flamand Ancien, Anvers, 1930, n° 282.

Le plus célèbre des portraits princiers de Sustermans. On y sent le reflet de l'art robuste de Rubens et aussi un écho de l'élégance de Van Dyck et de la saveur picturale Vélasquez. La première de ces influences s'imposa à Sustermans grâce à sa formation flamande, les deux autres s'offrirent à lui en Italie.

BIBL. ET REPR. *M. Marangoni*, La Galerie Pitti à Florence, éd. Il fiore dei Musei e monumenti d'Italia, s. d. pl. 43 et notice; *Nello Tarchiani*, La R. Galleria Pitti in Firenze, Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia, p. 5 et repr. p. 65; *A. Venturi*, R. Gal. Palatina, 1891-93, p. 110; *A. Midriels*, Hist. de la peinture flam., vol. IX, p. 28; *P. Bautier*, Juste Suttermans peintre des Médicis, Bruxelles, 1912, pp. 41, 42, 127.

A LA REALE GALLERIA PITTI, FLORENCE.

DAVID TENIERS LE JEUNE

Peintre de genre, d'Histoire, de nature morte, de paysage et de portrait. Baptisé à Anvers le 15 décembre 1610; mort à Bruxelles le 25 avril 1690. Elève de son père, David Teniers le Vieux. Franc-maître à Anvers en 1632. Il épousa la fille de Brueghel de Velours; elle l'aurait mis en relations avec Rubens qui était son parrain. En 1651 l'Archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas le nomma son peintre particulier et conservateur de sa magnifique galerie des tableaux que Teniers représenta dans plusieurs peintures. Il fonda en 1663 l'Académie d'Anvers.

On connaît très mal l'art de David Teniers le Vieux et il est probable que la plupart de tableaux qu'on lui attribue sont des œuvres de jeunesse de son fils. Celui-ci s'y montre un assez gauche disciple de Brouwer dans les personnages et un imitateur fidèle de Momper dans les paysages. Ce furent sans doute l'influence et les conseils de Rubens, ainsi qu'une meilleure compréhension de Brouwer, qui contribuèrent à élargir sa manière. Cette dernière influence fut longtemps décisive pour Teniers qui doit à Brouwer le type un peu caricatural du paysan et toute sa conception du paysage. Mais de même que les inquiétants ou poignants personnages de Brouwer se muent sous son pinceau en de spirituelles figurines, parfois simplement agitées et grimaçantes, le véhément paysage de ce maître farouche n'est chez Teniers que du paysage au ton sentimental, souvent cependant d'un accent très beau et sincère. Il mettra longtemps à se débarrasser, tout au moins extérieurement, de cette influence en changeant de couleur, c'est-à-dire en la vivifiant de plus en plus ou en ajoutant à la monochromie de Brouwer un ton argenté très personnel (voir le paysage

exposé, daté de 1670, nº 103 de ce catalogue). Très apprécié pour ses sujets de genre, il les a peu renouvelés en répétant ses « Réjouissances de Paysans » et ses « Cabarets » suivant des formules stéréotypes. On arrive cependant à cette constatation paradoxale que cette partie, la plus célèbre de son œuvre, est peut-être la moins intéressante. Il y a apporté une sérénité et une bonhomie qui manquaient chez Brueghel le Vieux et chez Brouwer, et parfois il a su y mettre de la vraie gaîté et de l'humour. Mais ses personnages sont certainement la partie la moins habile de ses tableaux ou, si l'on veut, d'un métier pictural le moins égal, alors que les fragments de la nature morte et du paysage sont toujours du premier ordre. Pourtant Teniers paraît avoir négligé ces derniers sujets. S'il a peint plusieurs paysages où les personnages n'ont qu'un rôle secondaire (p. ex. le tableau exposé sous le nº 103). Ses natures mortes pures sont très rares. Elles témoignent d'une singulière distinction dans l'arrangement et dans la tonalité générale (voir le tableau du Musée de Bruxelles, exposé sous le nº 101). A la fin de sa vie cette distinction est très sensible chez Teniers, elle gagna la conception même du sujet où le récit se développe sans insistance, tout en allusions délicates (Voir La Visite nocturne, nº 104 de ce catalogue).

L'influence de Teniers fut considérable. De son vivant il a eu une foule d'imitateurs et les membres de sa famille continuaient son art avec une fidélité fort embarrassante pour les critiques. Abraham, Juliaen et David III Teniers, Van Apshoven, M. Van Helmont, David Ryckaert III, F. Duchastel et Gillis Tilborgh l'ont suivi en Flandre, P. de Bloot, A. Diepram, H. M. Sorgh et C. Saftleven peignirent dans sa manière en Hollande.

Au XVIIIe et au XIXe siècles il fut le maitre flamand le plus connu, sinon l'artiste de cette école le plus célèbre. On composait sur sa vie des pièces de théâtre où les

acteurs reproduisaient les poses des personnages des certains de ses tableaux. Ses œuvres atteignaient des prix fantastiques, trois fois plus élevés que ceux des plus beaux tableaux de Rembrandt. Les artistes du XVIII^e siècle depuis Hubert Robert (qui s'en inspire parfois directement, voir son Homme assis de la coll. D. David-Weill) jusqu'au sévère David proclamaient ouvertement leur admiration pour le peintre des Kermesses.

Bibliographie. Pour la bibliographie antérieure à 1910, voir l'article du Dictionnaire d'A. Wurzbach, II.
Depuis : *H. Hymans*, l'Exp. d'art belge du XVII^e s. à Bruxelles, Gaz. des Beaux-Arts, 1910, pp. 326-344; *J. Dewert*, Bull. de la Commission royale d'histoire, Académie royale de Belg., 1911, pp. 287-319; R. *Oldenbourg*, Die flämische Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 85, 158, 162-169, 171, 174, 181, 184, 198; *W. Bode*, die Meister der holl. und vläm Malerschulen, 1919, pp. 415-437; R. *Peyre*, David Teniers, coll. Ses grands artistes, Paris, s. d.,; *H. Schneider*, Een prinselyke opolracht aan David Teniers d. J., Oudheikundig Jaarboek, avril 1933, pp. 37-38.

100. LE PEINTRE AVEC SA FAMILLE

L'artiste s'est représenté assis sur la terrasse d'une maison de campagne (peut-être du château de Dry Toren, dont il devint locataire peu après son mariage en 1637) et jouant de la basse, car il était un musicien passionné et très réputé. A côté de lui, près d'une table ronde, où est posée la musique, sa première femme Anne, fille de Brueghel de Velours, tient une partition tandis que son fils chante. Derrière eux, un petit singe grimpe sur le mur de la terrasse.

A gauche un jeune garçon, qui est peut-être le plus jeune frère de l'artiste, Abraham Teniers, apporte du vin; dans la porte ouverte se tient un autre frère, le

peintre Julien ou Théodore Téniers. Au premier plan, à droite, un bassin où rafraîchissent deux flacons de vin. Dans le fond, une rivière et un manoir.
La gravure de Le Bas qui reproduit ce tableau s'accompagne des vers suivants :

« Admirable Flamand, tes précieux ouvrages
Des connaisseurs gagnent tous les suffrages
Par leur beau coloris et leur naïveté;
Et tu nous as, Teniers, fait un plaisir extrême
D'avoir transmis à la postérité
Un peintre inimitable en te peignant toi-même .

Bois. H. 0,38; L. 0,58.

Signé sur le pied de la table : *D. T .F.*

Coll. du duc de la Vallière, Paris; coll. royale de Prusse (mentionné au Nouveau Palais de Potsdam en 1773).

Exp. Cinq Siècles d'Art, Bruxelles, 1935, nº 235.

Peint vers 1644-45.
Une réplique en hauteur, avec variantes, se trouvait autrefois chez le prince Lichnowsky, à Kuchelna.
On remarque dans le paysage l'influence de Brouwer, notamment la tonalité monochrome et la touche en stries biaisés dans le feuillage. Le tableau appartient aux plus fines productions de Teniers, d'une composition aérée et d'une exécution spirituelle.

BIBL. ET REPR. *M. Aesterreich*, Beschreibung..., aller Gemälde in Saussouci, Potsdam und Charlottenburg, Berlin 1773, p. 39 (comme nº 134 du Nouveau Palais à Potsdam); *R. Peyre*, D. Teniers, coll. Les grands artistes, s. d., Laurens éd., p. 40 et 43, repr. p. 9; *R. Oldenbourg*, Die Fläm. Mal. des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 163, fig. 175; *W. Bode*, Zeitschrift für bildende Kunst, 1918; *P. Lambotte*, Biographie Nationale, T. XXIV, p. 574.

AU KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN

101. NATURE MORTE

Plusieurs livres sont posés sur une table. La plupart d'entre eux sont ouverts, les pages de certains sont ornées de gravures. Vers le fond, à gauche, une mappemonde ; à droite, un livre ouvert appuyé contre le mur qui constitue le fond.

Bois. H. 0,52; L. 0,685.

Non signé.

Coll. Auguste Coster (vente à Bruxelles, en 1907); acquis à cette vente par le Musée de Bruxelles.

Peint vers 1645-50 ?
L'influence hollandaise, celle notamment de Jan Davidsz de Heem est évidente (cf. ses Natures mortes aux livres du Mauritshuis, à la Haye, et de l'Exp. Het Stilleven, Gal. Goudstikker, Amsterdam, 1933, nº 143, datée de 1628). Elle ne surprend pas chez un artiste qui a montré le goût de la peinture monochrome et intime et qui, dans ses paysages, a suivi le plus hollandais des peintres flamands : Adrien Brouver. Cependant la composition en diagonale, claire et élégante, et la technique légère et fluide, trahissent le tempérament flamand.

Les natures mortes de Teniers sont très rares.

BIBL. ET REPR. *Fierens-Gevaert et A. Laes*, Cat. de la Peint. anc. au Musée de Bruxelles, 1927, nº 751.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

102. LES JOUEURS DE HOQUET

A gauche, deux maisons devant lesquelles, dans une enceinte de bois, autour de quelques joueurs de hoquet sont réunis de nombreux paysans, les uns debout, les autres assis, buvant et fumant. Au centre, au premier plan, un paysan s'appuie contre un pieu, pris de malaise. Un grand arbre domine la campagne qui s'étend vers la droite et que traverse une rivière aux bords boisés.

Toile. H. 0,48; L. 0,71.

Signé en bas, à gauche : *D. Teniers F.* et daté sur l'enseigne de l'Auberge (au centre du tableau) : 1661.

Coll. du baron Nathaniel de Rothschild; coll. du baron Arthur de Rothschild; légué par lui en 1904 au Musée du Louvre.

Très caractéristique tableau de Teniers où la scène familière spirituellement traitée se partage la composition avec un paysage finement ressenti.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

103. PAYSAGE

Au premier plan, un paysan passe vers la droite, un bâton sur l'épaule. Il est entouré de plusieurs chiens, lévriers et bassets, accourus sans doute du château voisin, que l'on voit plus loin, dans le fond, à droite. Dans la campagne boisée qui s'étend derrière le château, on aperçoit au milieu d'une clairière, plusieurs petits personnages, et, au-dessus des arbres, des toits et de la fumée.

Bois. H. 0,29; L. 0,35.

Signé et daté en bas, à droite : *D. Teniers, 1670. Fe.*

Excellent exemple de l'art de Teniers paysagiste. Influencé par Brouwer, dans la composition très simple, dans le coloris qui tend vers la monochromie et dans la facture rapide (la touche biaise employée pour le feuillage est particulièrement frappante à cet égard).
C'est la dernière manière de Teniers : les gris argentés y dominent, coloration très personnelle qui a remplacé le ton bistre dérivant de Brouwer.

BIBL. ET REPR. *Musée d'Anvers.* Recueil de 200 photogravures....., 1924, repr. p. 141.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS.

104. LA VISITE NOCTURNE

Au milieu d'une cour remplie d'ustensiles de ménage et entourée de maisons à hauts pignons, un homme, vu de dos, est en haut d'une échelle qu'il a appuyée contre une fenêtre ouverte. Il parle à une jeune femme que l'on aperçoit à travers la fenêtre dans une pièce éclairée. Du ciel couvert de légers nuages, la pleine lune éclaire cette scène qui baigne dans la tiède intimité d'une nuit d'été.

Bois. H. 0,35; L. 0,26.

Signé à gauche et en bas : *D. Teniers.*

Coll. du Duc Hamilton, Londres.

Peint vers 1671, ainsi qu'il résulte d'une gravure de ce tableau qui porte cette date.

Œuvre d'un sentiment particulièrement délicat, et d'une facture légère; elle annonce la peinture de genre du XVIII^e^ siècle, celle notamment d'Hubert Robert.

BIBL. ET REPR. *J. Smith*, Supplement to the catalogue raisonné, n° 179, p. 463; *Waagen*, Treasures of Art in Great Britain, vol. III, p. 309; *Cat. de la coll. Goudstikker*, 1930, n° 57, repr.

A M. J. GOUDSTIKKER, AMSTERDAM.

LUCAS VON UDEN

Peintre de paysages, auteur de cartons de tapisserie et graveur. Né à Anvers le 18 octobre 1595; mort dans cette ville le 4 novembre 1672. Élève de son père Artus Van Uden. Il peignit des fonds de paysage dans les tableaux de Rubens dont le coloris froid des années 1615-1620 influença sa gamme. Grâce à cette collaboration, Uden acquit un sens de la grandeur de la nature qui lui a permis d'être le seul véritable imitateur des paysages de Rubens de caractère fantastique et dramatique (« L'Orage » du Musée de Mayence, p. ex.). Il est probable que vers 1625, la collaboration devient moins heureuse, ce qui décide L. Van Uden de se faire inscrire deux ans plus tard comme franc - maître à la Gilde de Saint - Luc et de commencer à travailler pour son propre compte. Dans la suite de sa carrière, il abandonne le caractère héroïque du paysage rubénien, avec de grands arbres et un ciel mouvementé, et il voit les plaines boisées de la Campine d'une manière fort originale : comme de vastes étendues horizontales, couvertes d'une grasse végétation, dense et mouvementée comme la mer. Ce point de vue élevé, ce sentiment de la plaine dans son horizontalité sans monotonie, ce goût d'un grand ciel sont exceptionnels en Flandre et se rapprochent de ceux des Hollandais. Mais Van Uden trahit son caractère flamand et rubénien dans le balancement rythmé de ses masses et dans le mouvement lyrique auquel il les soumet et qu'il souligne.

BIBLIOGRAPHIE. Voir l'article du *Dictionnaire de Wurzbach*, t. II, 1910; R. *Oldenbourg*, Die fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 126, 173, 174.

105. PAYSAGE

Le regard domine une vaste plaine qui s'étend sous un ciel de crépuscule, strié de légers nuages. Au premier plan, deux pâtres et des chèvres, plus loin, dans un champ, un troupeau de vaches. Sur la droite un grand arbre reçoit les derniers rayons du soleil. Dans le fond, les couches horizontales de la plaine se succèdent et s'estompent à l'horizon.
Ainsi que l'observe *L. Demonts* (*loc. cit.*), les figures sont d'un imitateur de Teniers.

Toile. H. 0,82; L. 1,04.

Non signé.

Provient du fonds des tableaux confisqués aux émigrés.

Peint vers 1640-60.

Ce paysage appartient aux productions personnelles de Lucas Van Uden, lorsqu'il se libéra de l'influence de Rubens. Le goût des grandes plaines, l'habitude d'une composition strictement horizontale le rapprochent des hollandais et font de lui un des plus sobres et des plus profonds paysagistes flamands.

BIBL. ET REPR. *L. Demonts*, Cat. des Peintures des Écoles du Nord, Musée du Louvre, 1922, nº 2207, p. 83.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

DAVID VINCKEBOONS

Peintre de paysages. Baptisé à Malines le 13 août 1576, mort à Amsterdam en 1629. Elève de son père Philippe Vinckeboons. Depuis l'âge de 15 ans il habita Amsterdam et ce fut la raison pour laquelle on l'a toujours classé dans l'école hollandaise. Mais vers 1590 à Amsterdam la peinture de paysages était complètement dominée par les Flamands, Hans Bol et, quelques années plus tard, Gilles Van Coninxloo donnaient le ton et jetaient les bases d'une école locale. Ces deux maîtres ont visiblement formé David Vinckeboons : ainsi par sa naissance et son art il appartient à la Flandre. Si Bol a pu lui léguer un répertoire de sujets — réunions élégantes ou réjouissances populaires en plein air — l'influence de Coninxloo, qui vint à Amsterdam en 1595, fut plus profonde : elle détermina sa composition, où, avant d'envahir le tableau tout entier, le sous-bois se partage la toile avec le panorama de montagnes, de châteaux et de villages; sa couleur passant du brun au bleu-vert; le type de ses arbres; ses effets d'éclairage tamisé et précieux. Tels sont ces beaux tableaux à Brunswick, à Nantes et ses dessins portant les dates de 1602 à 1604. L'imitation de Coninxloo est tellement sensible que souvent on prend ces tableaux pour les œuvres de celui-ci. Plus tard, une autre influence s'ajoute : celle de Brueghel de Velours (voir le tableau exposé sous le nº 106).

Il peignit beaucoup et répandit l'influence de Coninxloo et le paysage flamand en Hollande. Mais de ses nombreux élèves directs aucun ne survécut à l'oubli de l'histoire de l'art.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1910, voir l'article du Dictionnaire d'*A. Wurzbach*, t. II, Depuis : *H. Coninckx*, es Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belg., 1913, pp. 259-

370; R. *Oldenbourg*, Die flämische Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 23; *Ch. Sterling*, Le paysage fantastique néerlandais, l'Art. vivant, 1er avril 1930, p. 272.

106. LA PROMENADE EN FORÊT

Une forêt de chênes longe une rivière. Un couple seigneurial s'y promène, prêt à la chasse : l'homme tient un mousquet, la femme, dont la robe est relevée pour la commodité de la marche, porte un faucon au poing. Ils viennent d'apercevoir un canard qui s'est élevé d'un ruisseau; leur page les interroge du regard et retient un chien qui aboie à la vue du gibier. A gauche, on distingue les maisons d'un village et des enfants qui sautent à la corde. A droite, à l'ombre des arbres, passe un couple de paysans précédé d'un chien et d'une fillette qui joue avec une poupée. Dans le fond, le soleil éclaire la rive opposée où sur la place du village, près de l'église, les paysans dansent en ronde.

Toile. H. 0,64; L. 1,05.

Acquis par le Kaiser-Friedrich Museum en 1927.

Peint vers 1620-25, ainsi que l'indiquent les costumes et le style de la peinture : l'influence de Coninxloo ne persiste que dans la composition décorative et dans la forme des arbres sinueux au feuillage groupé par paquets vivement éclairés; la facture précise et fine, le coloris précieux font penser à ceux de Brueghel de Velours. Les personnages énergiquement tracés, avec un léger caractère burlesque dans la tradition brueghelienne, sont également de la main de Vinckeboons, qui, contrairement à la plupart de paysagistes néerlandais contem-

porains ne s'associe que très rarement des spécialistes de figures (ainsi p. ex. dans un Orphée figurant dans la vente Lambert Van Gemert, en 1764, où Roland Savery peignit le personnage et les animaux).

BIBL. ET REPR. *Cat. des Peintures du Kaiser-Friedrich Museum*, 1931, nº 2012.

AU KAISER-FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

CORNEILLE DE VOS

Peintre de portraits, de scènes mythologiques et de scènes de genre. Né à Hulst vers 1585; mort à Anvers le 9 mai 1651. Depuis 1595 ou 1599 (la première date est indiquée par le dernier catalogue du Kaiser-Friedrich Museum de Berlin (1931), dont les biographies d'artistes sont faites avec un grand soin; le récent cat. du Mauritshuis (1935) qui y apporte le même soin, donne cependant la date de 1599). En 1604 il se mit à voyager et, de retour à Anvers, en 1608, se fit inscrire comme franc-maître dans les registres de la Gilde.

Il est possible qu'il ait travaillé dans l'atelier de Rubens car on remarque à partir de 1615 dans ses œuvres une influence du maître; le fait n'est cependant pas prouvé. L'exemple de Vos montre combien la conception de portrait de Rubens — la recherche de caractériser l'individu en mettant en valeur tout ce qu'il tient de typique de sa classe sociale — était captivante pour les peintres flamands qui travaillaient dans la manière des Pourbus : pour ceux-ci, le prestige extérieur du personnage primait la vie intérieure. Vos suivit tout d'abord le grand rénovateur. Au bout de quelques ans, s'étant assimilé son enseignement, il réalisa des portraits puissants pleins d'une vie captivante, tel le Groupe de sa famille (nº 107 de ce catalogue) ou l'impressionnant Abraham Grapheus, Messager de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers (au Musée de cette ville). Vos révéla un sens intime de l'homme, de la gravité que donne l'usure de l'âge ou de la végétale fraîcheur de l'enfance. La représentation des enfants devint son sujet favori et ses petites filles solidement peintes, mais d'un charme si délicat, lui gagnèrent bientôt les faveurs du public. Le don des expressions fugitives ne devait

pas le quitter. Lorsque dans la suite de sa carrière l'influence de Van Dyck arrondira son dessin, éclaircira et nuancera sa couleur à la recherche d'une certaine élégance mondaine, l'étincelle d'une vie authentique jaillira infailliblement des yeux, des sourires, de l'épiderme de ses modèles féminins et enfantins (le tableau du Musée de New-York, nº 108 de ce catalogue).

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1910, voir le Dictionnaire d'*A. Wurzbach*, II (1910). Depuis : *T. de Wyewa*, l'Exp. de l'art belge du XVII[e] siècle, La Revue de l'Art anc. et mod., 1910, pp. 301-316; *M. Rooses*, L'Art flamand et hollandais, 1911, pp. 33-41; *L. Maeterlinck*, L'Art et les Artistes, 1911, pp. 241-256; *M. G. Zimmermann*, Zeitschrift für bild. Kunst, pp. 175-178; *A. Heins*, Étude sur les frères de Vos, Bull. de la Soc. d'histoire et d'archéologie de Gand, 1914, pp. 175-182; *G. Glück*, Eine Handreichnung von Cornelis de Vos, Die Graphischen Künste, t. XLII (1919), p. 38; *R. Oldenbourg*, Die flämische Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, pp. 78-81, 135, 144; *W. H. Siple*, A family group by Cornelis de Vos, Bull. of the Museum of Cincinnati, 1933, pp. 74-77; *A. Burroughs*, A picture by Cornelis de Vos, Burlington Magazine, 1933, I, pp. 175-181; *C. H. Collins-Baker*, Connaisseur, 1933, II, pp. 161-162; *Jozef Muls*, Cornelis de Vos, Schilder Van Hulst, Anvers 1933.

107. PORTRAIT DE L'ARTISTE ET DE SA FAMILLE

Le peintre et sa femme sont représentés en pied, assis dans des fauteuils, sur le fond de lourds rideaux, dans leur appartement. Le père tient sur ses genoux l'aînée de ses deux fillettes qui lui tend une grappe de raisin. L'autre petite fille est debout, plus en avant, près de sa mère, sur les genoux de laquelle elle s'appuie.

L'aînée des deux fillettes a quatre ans, la cadette deux ans environ. Les deux enfants apparaissent jouant dans un tableau du Musée de Berlin, tandis que l'aînée,

seule, debout, figure dans un tableau du Duc de Devoushire à Chatsworth. Ces deux peintures sont antérieures d'un ou de deux ans au portrait présent.

Toile. H. 1,88; L. 1,62.

Signé et daté à droite sur le bras du fauteuil : C. DE (*entrelacés*) VOS FECIT ANNO' 1621.

Coll. de Mlle Lemmers, à Bruxelles; vendu en 1738 au baron de Willebroeck; en 1835, le tableau se trouvait dans la coll. Vrancken, à Lokeren; coll. du marquis de Blaisel, à Paris; coll. Léon Gauchez, Paris; acquis de cette coll., en 1870, par le Musée de Bruxelles.

Considéré comme le chef-d'œuvre de l'artiste, ce tableau appartient à sa première manière, ferme et saturée gardant toujours les traces de l'influence de Rubens. Le talent de Cornelis de Ves dans le portrait collectif s'y manifeste avec éclat : l'habileté et le naturel du groupement ne nuisent en rien à la robuste caractéristique des individus.

BIBL. ET REPR. R. *Oldenbourg*, Die Fläm. Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 80 (il ignore la signature et la date du tableau et place son exécution vers 1628); *Verlant. L'Art belge*, n° 40, pl. LVIII; *Jozef Muls*, Cornelis de Vos Schilder Van Hulst, Anvers 1933.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

108. UNE MÈRE AVEC SES FILLES

C'est une dame très élégamment mise, avec un collier et un bracelet de perles. Vue à mi-genoux, la tête tournée de trois quarts à gauche elle tient dans ses bras la plus petite de ses trois filles. Celle-ci, vêtue de blanc et coiffée d'un bonnet à plume, tient dans une main un jouet

et tend l'autre vers sa sœur qui lève vers elle le regard et lui présente une pomme. L'aînée des fillettes est à gauche, près de la mère dont elle suit le regard, tout en serrant contre sa poitrine une corbeille remplie de fruits. Fond de paysage : à gauche un massif de hauts arbres, à droite une plaine boisée où l'on distingue les tours d'une église ou d'un château.

Toile. H. 1,30; L. 1,03.

Non signé.

Coll. Hoech, Munich (vente à Munich, le 19 Septembre 1392, nº 244); entré en 1909 au Metropolitan Museum de New-York

Peint vers 1645-51. *Hans Tietze* (*loc. cit.*), place l'exécution du tableau vers 1630, mais le style de la peinture et les costumes s'opposent nettement à cette date.

Appartient à la dernière manière de l'artiste, plus libre et plus légère que dans le portrait de sa famille au Musée de Bruxelles (exposé sous le nº 107). L'influence de Van Dyck qui s'exerçait sur Cornelis de Vos à partir de 1630 environ a donné de l'élégance à son art. Il y a entre lui et certains Hollandais contemporains influencés également par Van Dyck (tel. A.v.d. Tempel p. ex.) une affinité de sentiment : le désir d'imprégner d'une distinction mondaine les riches bourgeois qu'ils peignaient. Cette tendance s'empare des peintres néerlandais au milieu du siècle et elle ira en augmentant jusqu'à tomber dans l'imitation des portraits aristocratiques français de Largillierre et de Rigaud.

BIBL. ET REPR. *Hans Tietze*, Meisterwerke Europäischer Malerei in Amerika, Vienne, 1935, repr. p. 162, notice, p. 336.

AU METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW-YORK.

JEAN WILDENS

Peintre de paysages. Né à Anvers en 1586; mort en 1653. A l'âge de dix ans il entra dans l'atelier de Pierre Verhulst Floriszoon et devint en 1604 franc-maître de la Gilde d'Anvers. De 1613 à 1618, il voyagea en Italie et à son retour entra en contact avec Rubens, pour lequel il peignit de nombreux fonds de paysages. Son style fut influencé par celui des paysages du maître des années 1618-1620 (comparer la Ferme de Laeken de Rubens, nº 62, au paysage exposé de Wildens, nº 109 de ce catalogue) : dessin précis et délié, couleur claire et chantante, caractère décoratif obtenu par une arabesque élégante des arbres se découpant sur le ciel.

Cette manière limpide et gaie devait rester la sienne depuis l'Arc-en-Ciel du Musée de Berlin (1621) jusqu'au beau Retour de Chasse en hiver, de la Galerie de Dresde (1624), et le Paysage aux paysans dansant, du Musée d'Anvers (1631). Ces deux derniers tableaux sont ses chefs-d'œuvre.

Ainsi que l'a remarqué *Oldenbourg* (*loc. cit.*), Wildens a connu un rapide déclin à la fin de sa carrière. Depuis 1640 environ ses paysages deviennent compliqués et mesquins. Il a été un de ces élèves brillants, dont la personnalité se développe rapidement au contact vivifiant d'un grand maître, mais qui perdent le souffle après avoir dit l'essentiel de ce qu'ils ont entrevu dans leur jeunesse.

Wildens collabora souvent avec Frans Snyders et Paul de Vos, en ajoutant un fond de paysage mouvementé à leurs pathétiques scènes de chasse et combats d'animaux.

BIBLIOGRAPHIE. Pour la bibliographie antérieure à 1910, voir le Dictionnaire d'*A. Wurzbach*, II, p. 882. Depuis : *R. Oldenbourg*, Die flämische Malerei des XVII-ten Jahrh., 1918, p. 17; *K. Zoege von Manteuffel*, Das flämische Landschaftsbild des XVI-ten und XVII-ten Jahrh., Kunstchronik der Zeitschrift für bild. Kunst, 1927-28, pp. 105-107; *G. Glück*, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Vienne, 1933, pp. 158-164.

109. PAYSAGE

Au bord d'une rivière plusieurs paysans se sont arrêtés; un couple danse, un autre est assis sur un talus, deux bergers dont l'un joue du pipeau, suivent la danse. Vers la droite, une paysanne attirée par la musique se dirige vers les danseurs et enjambe une clôture rustique.

Deux grands bouquets d'arbres dominent la composition. Au centre, une échappée où la campagne s'étend au loin. Une autre échappée à gauche permet d'apercevoir les toits d'un manoir qui émerge de la verdure.

Toile. H. 1,34; L. 2,01.

Signé et daté en bas, à gauche, sur une planche : *J. B. Wildens 1631*

Donné par la Société Artibus Patriae au Musée Royal d'Anvers, en 1935.

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS.

SUPPLÉMENT

110. LA DESCENTE DE CROIX.

Le corps du Christ rigide et penché est au milieu de la composition. Les jambes sont verticales, le haut du corps incliné vers la droite, la tête reposant sur l'épaule de Nicodème qui est debout sur une échelle. A gauche, Joseph d'Arimathie soutient le corps à l'aide d'une longue écharpe blanche. Un troisième aide enjambe la traverse de la croix et détache la main gauche du Christ. En bas, la Vierge en pleurs tend les bras pour recevoir le corps, tandis que Marie-Madeleine accompagnée d'une autre sainte femme entoure de ses bras les pieds du Crucifié.

Toile. H. 3,30; L. 1,95.

Non signé.

Appartint à l'Église Notre-Dame de la Chaussée, détruite à la Révolution; fabrique de l'Église Saint-Géry; acquis en 1886 par la Ville de Valenciennes.

Peint vers 1614-1615.

Après l'admirable Descente de Croix de la Cathédrale d'Anvers terminée en 1614, Rubens a entrepris d'autres versions du même sujet. Abandonnant la diagonale comme motif plastique essentiel pour créer une composition plus stable, il fit prévaloir dans le présent tableau les directions verticales. Mais bientôt dans la Descente de Croix du Musée de Lille il reprit de nouveau le thème du grand mouvement coupant la surface peinte en biais, ce qui correspondait davantage à son tempérament et au style baroque.

BIBL. ET REPR. R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. p. 88; *Catalogue du Musée de Valenciennes* (*par Adolphe Lefrancq*), 1931, n° 93, pl. XI.

AU MUSÉE DE VALENCIENNES.

111. LE TRIPTYQUE DE SAINT-ÉTIENNE.

Panneau central.

Le Saint est agenouillé, les mains liées sur le dos, vêtu d'une riche chasuble rouge écarlate. Devant lui, un bourreau s'apprête à lui lancer une pierre, un second se baisse pour ramasser d'autres pierres. Six bourreaux, parmi lesquels un nègre, se trouvent derrière le Saint et le lapident. Dans le ciel voltigent trois anges qui apportent des palmes et des couronnes. Dieu le Père et Dieu le Fils y trônent dans leur gloire. A gauche, on voit un bâtiment surmonté d'une coupole.

Les volets rabattus forment l'Annonciation.

Volet de gauche.

Le corps du Saint est descendu au tombeau par Saint Gamaliel et Nicodème, par un homme au buste nu et par un jeune ouvrier. Dans le haut les saintes femmes suivent avec douleur les funérailles. L'extérieur de ce volet représente la Vierge de l'Annonciation.

Volet de droite.

Le Saint, debout sur les degrés qui mènent à un temple dorique, harangue quatre prêtres juifs. L'extérieur de ce volet représente l'Ange de l'Annonciation.

Panneau central : transposé de bois sur toile. H. 4,37; L. 2,80.
Chacun des volets : bois. H. 4,37; L. 1,26.
Non signé.

Dans le bas du panneau central se trouvent les armoiries du grand prieur Dom Cassiodore de Monchaux et le millésime 1764, marquant la date d'une restauration.

L'Abbaye bénédictine de Saint-Amand-les-Eaux, pour laquelle le tableau a été peint; à la suite d'une commande

de l'abbé Dubois, un ami de Rubens. Il appartint ensuite à l'église de St-Géry qui le céda à la Ville de Valenciennes en 1834.

Le tableau fut nettoyé en 1764 et transposé sur toile (la partie centrale) par Jean Auguste Druon Cordinal; restauré une seconde fois en 1838.

Peint vers 1618-19.

Une réduction de cette composition se trouvait selon Smith (Catalogue raisonné, 1830, II, 165) dans la collection du prince Léopold de Saxe-Cobourg, plus tard roi des Belges.
Une copie de l'Annonciation par Van Thulden se trouve au Musée de Dunkerque.

Un de ces grands triptyques de style baroque et d'esprit de Contre-Réforme dont Rubens créa le type. Leur composition, leur couleur, leur effet général étaient intimement adaptés à l'entourage architectural prévu. Dans le présent tableau on admire l'art avec lequel le maître a groupé un nombre considérable de figures de grandeur naturelle dans un espace étroit. Le volet de gauche est à cet égard remarquable : le groupe de quatre hommes portant le corps de Saint-Étienne est un des plus puissants et des plus pathétiques que Rubens ait jamais créé.

BIBL. ET REPR. *M. Rooses*, L'Œuvre de Rubens, II, nos 410-413, pp. 245-248; R. *Oldenbourg*, Rubens, Kl. d. Kunst, s. d. (1921), repr. pp. 158 et 159, notice p. 461; *Catalogue du Musée de Valenciennes (par Adolphe Lefrancq)*, 1931, no 91, pl. XII, XIII et XIV; *G. Glück*, Article Rubens dans le Dictionnaire Thieme-Becker, 1936.

AU MUSÉE DE VALENCIENNES.

INDEX DES PRÊTEURS

SA MAJESTÉ LE ROI D'ANGLETERRE, *Buckingham Palace*, Nos 62, 88.

COLLECTIONS PUBLIQUES

AIX-EN-PROVENCE, *Musée des Beaux-Arts*, No 20.

AMSTERDAM, *Rijksmuseum*, Nos 13, 98.

ANVERS, *Musée Royal des Beaux-Arts*, Nos 37, 59, 60, 75, 76, 95, 103, 109.

BERLIN, *Kaiser- Friedrich Museum*, Nos 1, 11, 33, 53, 61, 71, 100, 106.

BRUXELLES, *Musée Royal des Beaux-Arts*, Nos 4, 8, 21, 22, 40, 42, 66, 69, 83, 84, 85, 97, 101, 107.

DRESDE, *Staatliche Gemälde Galerie*, Nos 10, 28, 49.

FLORENCE, R. *Galleria Pitti*, No 99.

KASSEL, *Staatliche Gemälde Galerie*, Nos 18, 41.

LYON, *Musée des Beaux-Arts*, No 51.

LEIPZIG, *Städtisches Museum der Bildenden Künste*, No 50.

NEW-YORK, *Metropolitan Museum of Art*, Nos 29, 108.

PARIS, *Musée du Louvre*, Nos 5, 6, 7, 9, 12, 27, 31, 39, 43, 63, 64, 65, 78, 81, 82, 102, 105.

ROCHEFORT-SUR-MER, *Musée des Beaux-Arts*, No 86.

ROTTERDAM, *Museum Boymans*, Nos 54, 74.

STOCKHOLM, *Musée National*, Nos 34, 56, 80.

STRASBOURG, *Musée des Beaux-Arts*, No 17.

VERVIERS, *Musée des Beaux-Arts*, No 94.

VICENCE, *Pinacoteca Civica*, No 23.

VIENNE, *Kunsthistorisches Museum*, Nos 16, 24, 70, 79, 90.

WUPPERTAL-ELBERFELD, *Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe*, No 48.

COLLECTIONS PARTICULIÈRES

M. LOUIS BECQUART, *Marc-en-Baræul* (*Nord*), No 46.

M. VAN BEUNINGEN, *Rotterdam*, no 77.

Mme BOAS-KOGEL, *Baarn, Hollande*, No 44.

M. PIETER DE BOER, *Amsterdam*, Nos 45, 52.

COLL. DE LORD CAMROSE, *Londres*, No 30.

M. M.-P. ET D. COLNAGHI, *Londres*, No 32.

M. MAURICE DELACRE, *Gand*, No 58.

COLL. DE LORD DUVEEN, *Paris*, No 67.

Mme VAN DEN ELSCHEN, *Bruxelles*, No 26.

Mme Vve JOSEPH FIEVEZ, *Bruxelles*, No 35.

M. J. GONDSTIKKER, *Amsterdam*, Nos 15, 104.

Mme LA COMTESSE GREFFULHE, *Paris*, No 25.

M. C. S. GULBENKIAN, *Paris*, No 55.

M. LE BARON FR. DE HATVANY, *Budapest*, No 92.

M. D. A. HOOGENDIJK, *Amsterdam*, No 47.

M. Frans Koenigs, *Harlem (exposé à titre de prêt au Musée Boymans, Rotterdam)*, Nos 72, 73, 89.

M. Lindenmayer-Christ, *Bâle*, No 2.

Mme Georges Peltzer de Rossius, *Verviers*, No 36.

M. le Docteur Einar Perman, *Stockholm*, No 3.

M. Jules Philippson, *Bruxelles*, No 57.

Mme la Princesse Radziwill-Twede, *Paris*, No 91.

M. J. H. W. Reddingius, *Bussum, Hollande*, No 93.

Coll. Adolphe Schloss, *Paris*, Nos 19, 96.

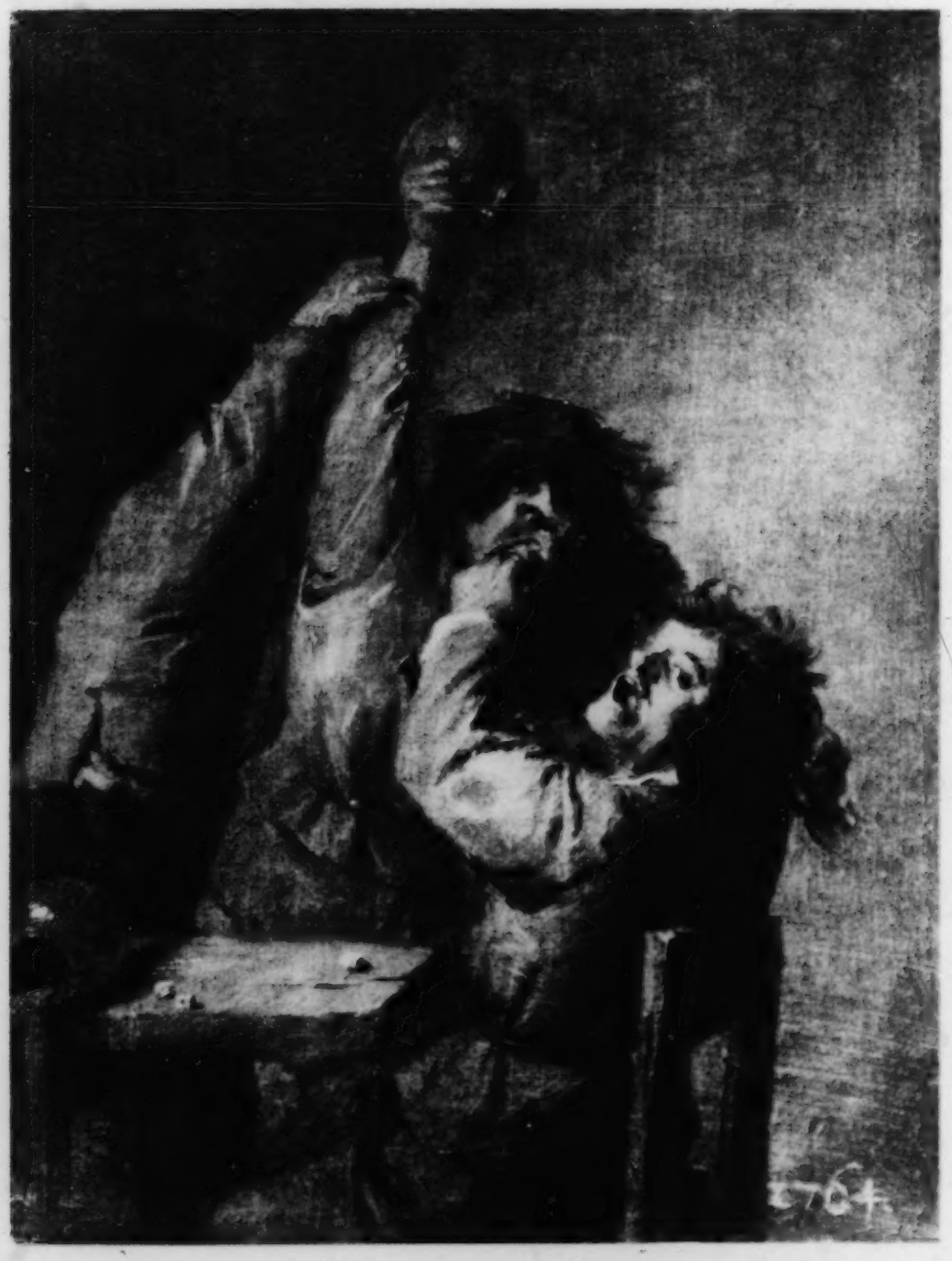
Mme Tournay-Solvay, *Boisfort, Belgique*, No 68.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Comité d'Honneur	V
Comité d'Organisation	IX
Comité de Presse	X
Lettre officielle de M. Paul Jamot à M. Henri Verne	XI
Avant Propos de S. E. le Comte de KERCHOVE de DENTERGHEM	XIII
Préface de Paul JAMOT	XXI
Introduction de René HUYGHE	XXVII
Catalogue par Charles STERLING	XXXIX
Supplément	CLXXXVII
Index des prêteurs	XCCI

A. BOSSCHAERT. Fleurs sur un fond de paysage.
Coll. du Dr. Perman, Stockholm.

A. BROUWER. Buveurs attablés dans une cour.
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles.



A. BROUWER. Joueurs de dés se battant.
Musée de Dresde.

A. BROUWER. Paysage au crépuscule.
Musée du Louvre.

J. BRUEGHEL dit de Velours. Latone menacée par les paysans de Lycie.

Rijksmuseum, Amsterdam.

J. BRUEGHEL dit de Velours. Grand bouquet de fleurs.
Coll. J. Goudstikker, Amsterdam.

G. VAN CONINXLOO. Paysage.
Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.

A. VAN DYCK. Tête d'homme
Musée d'Aix-en-Provence

A. VAN DYCK. Études d'après une tête de nègre.
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles.

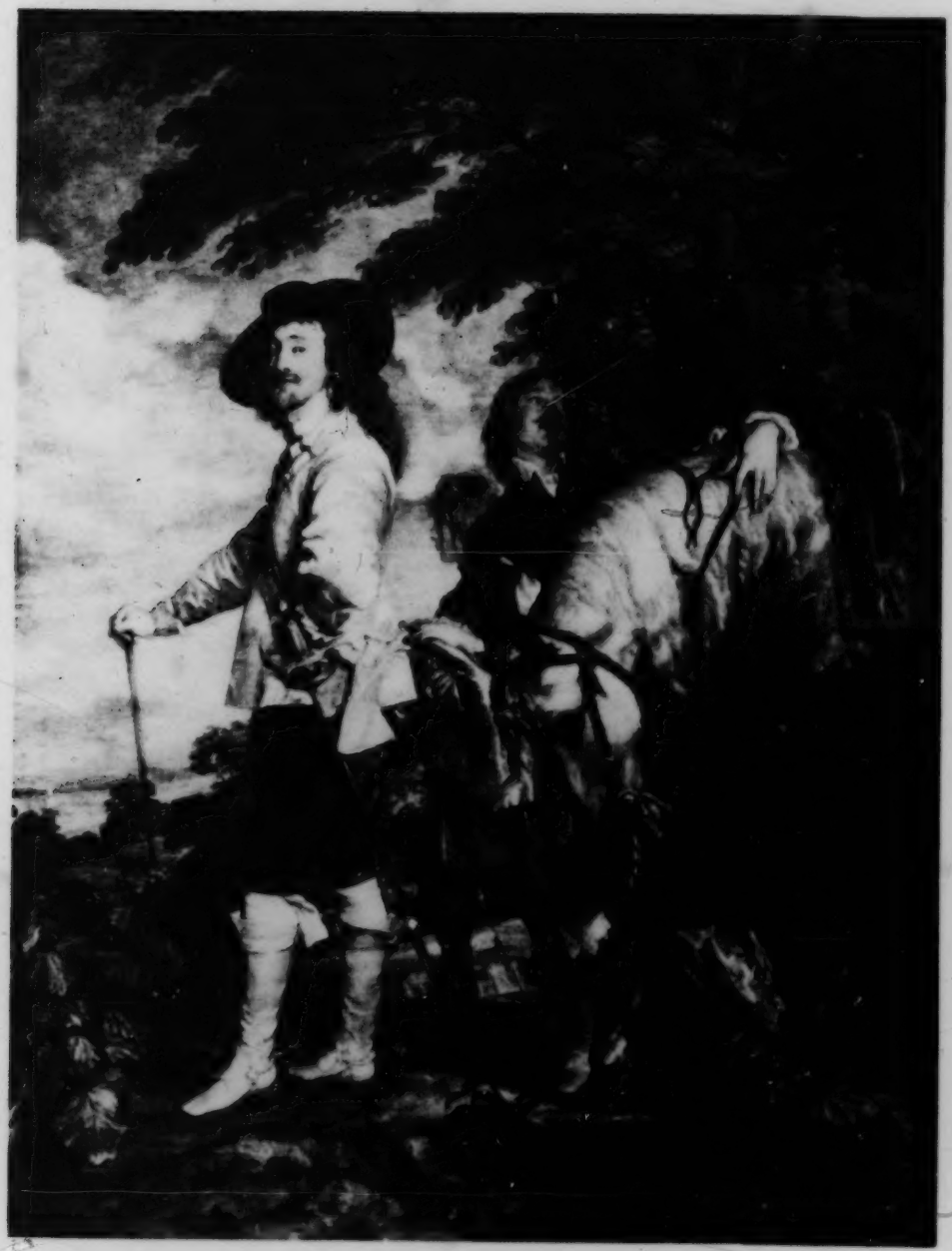
A. VAN DYCK. Portrait de Jacqueline Van Caestre.
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles.

A. VAN DYCK. Portrait d'un jeune capitaine.
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

A. VAN DYCK. Les trois âges de l'homme.
La Pinacoteca Civica, Vicence.

A. VAN DYCK. Portrait de James Stuart.
The Metropolitan Museum of Art, New-York.

A. VAN DYCK. Portrait de l'Abbé Scaglia.
Coll. de Lord Camrose, Londres.



A. VAN DYCK. Portrait de Charles Ier d'Angleterre.
Musée du Louvre.

J. FYT. Chiens courants rentrant de la chasse.
Coll. G. Peltzer de Rossius, Verviers.

J. JORDAENS. La Fécondité.
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles.

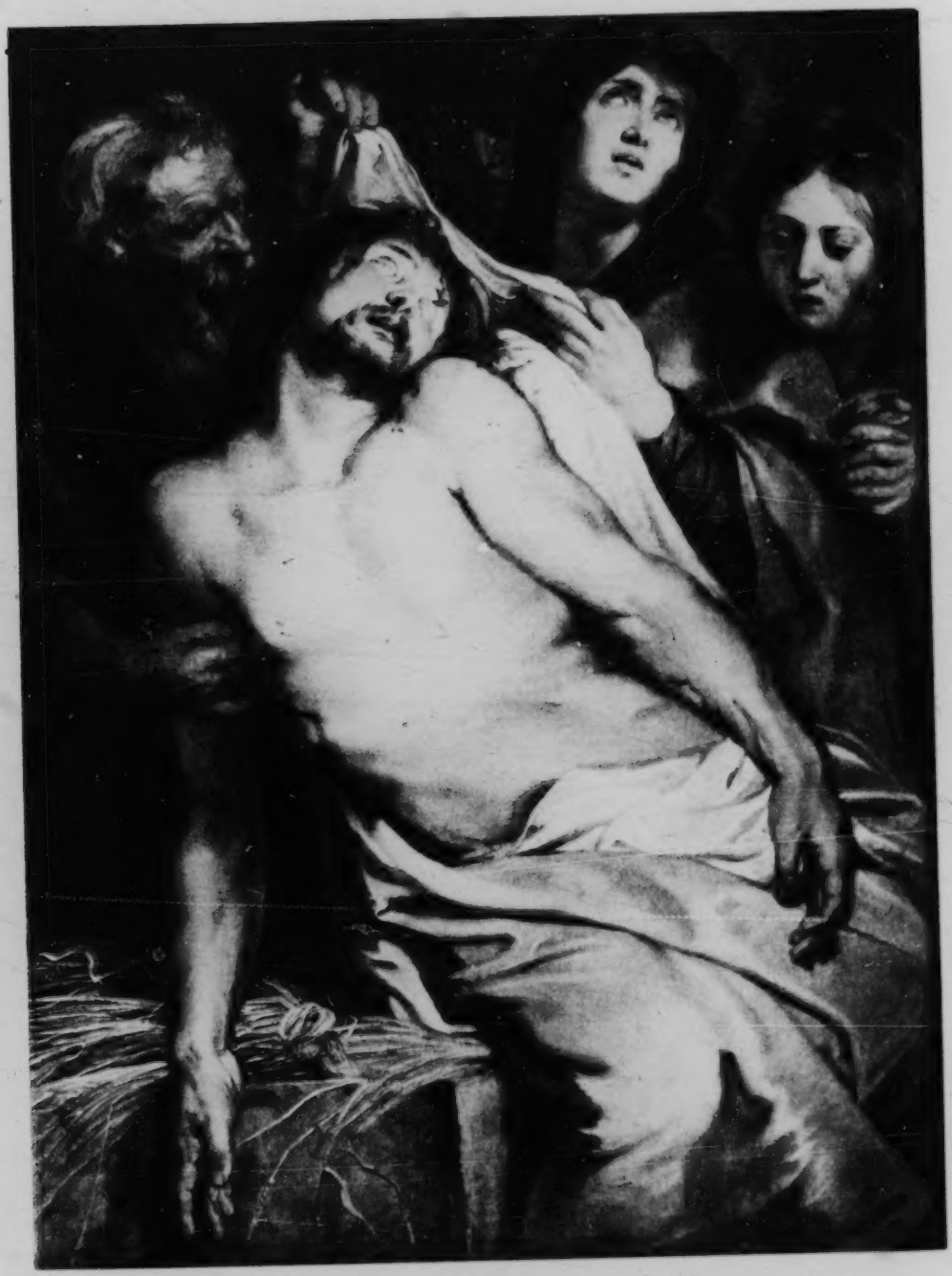
J. JORDAENS. Les Quatre Evangélistes.
Musée du Louvre.

J. DE MOMPER. Paysage de montagnes.
Musée de Wuppertal, Elberfeld.

J. DE MOMPER. Paysage d'hiver.
Musée de Dresde.

Fr. DE MONPER. La pêche nocturne.
Musée de Leipzig.

P. P. RUBENS. Lamentation sur le Christ mort.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

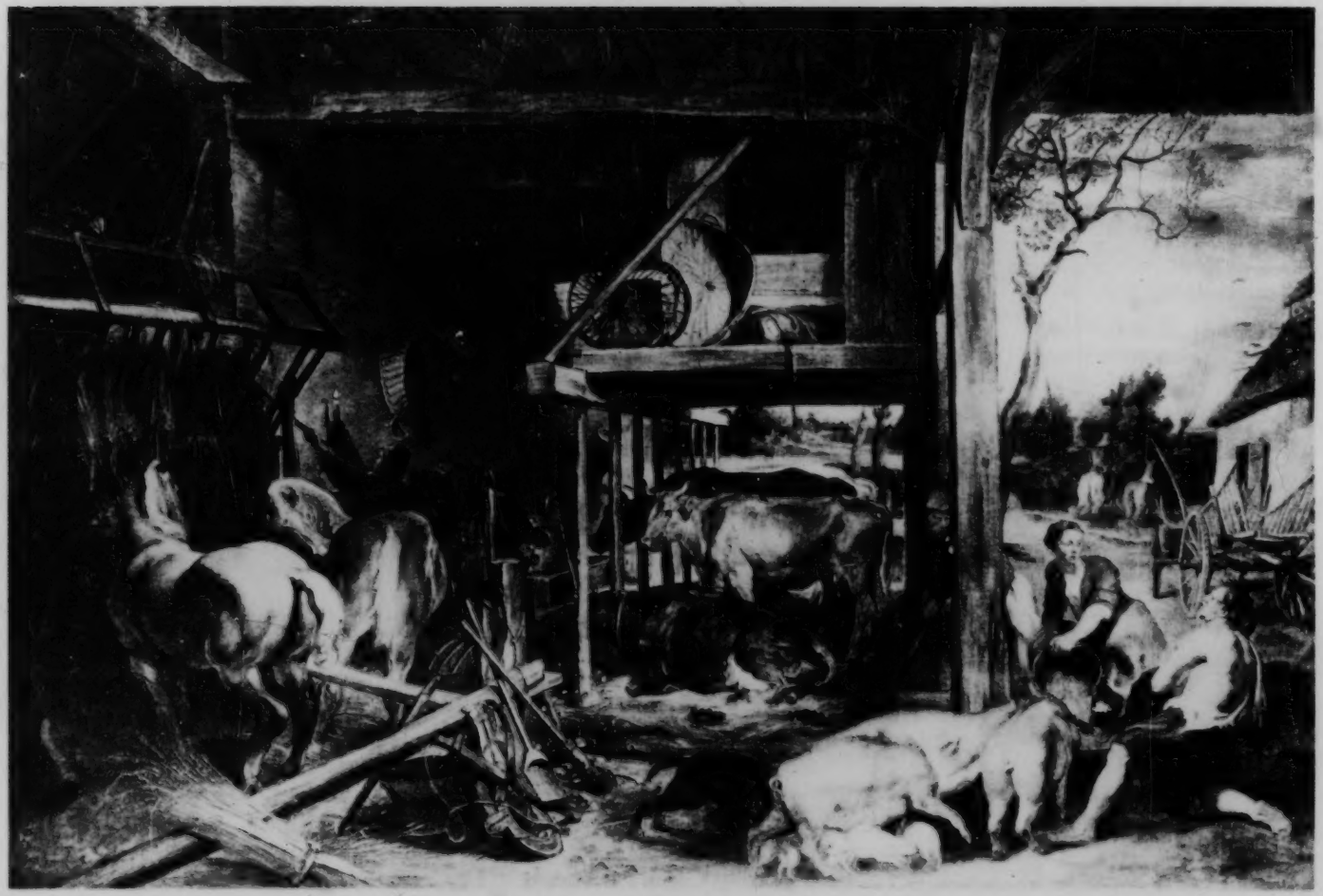


P. P. RUBENS. Le Christ à la paille.
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

P. P. RUBENS et A. V. DYCK. La Bacchanale.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

P. P. RUBENS. La Ferme de Laecken.

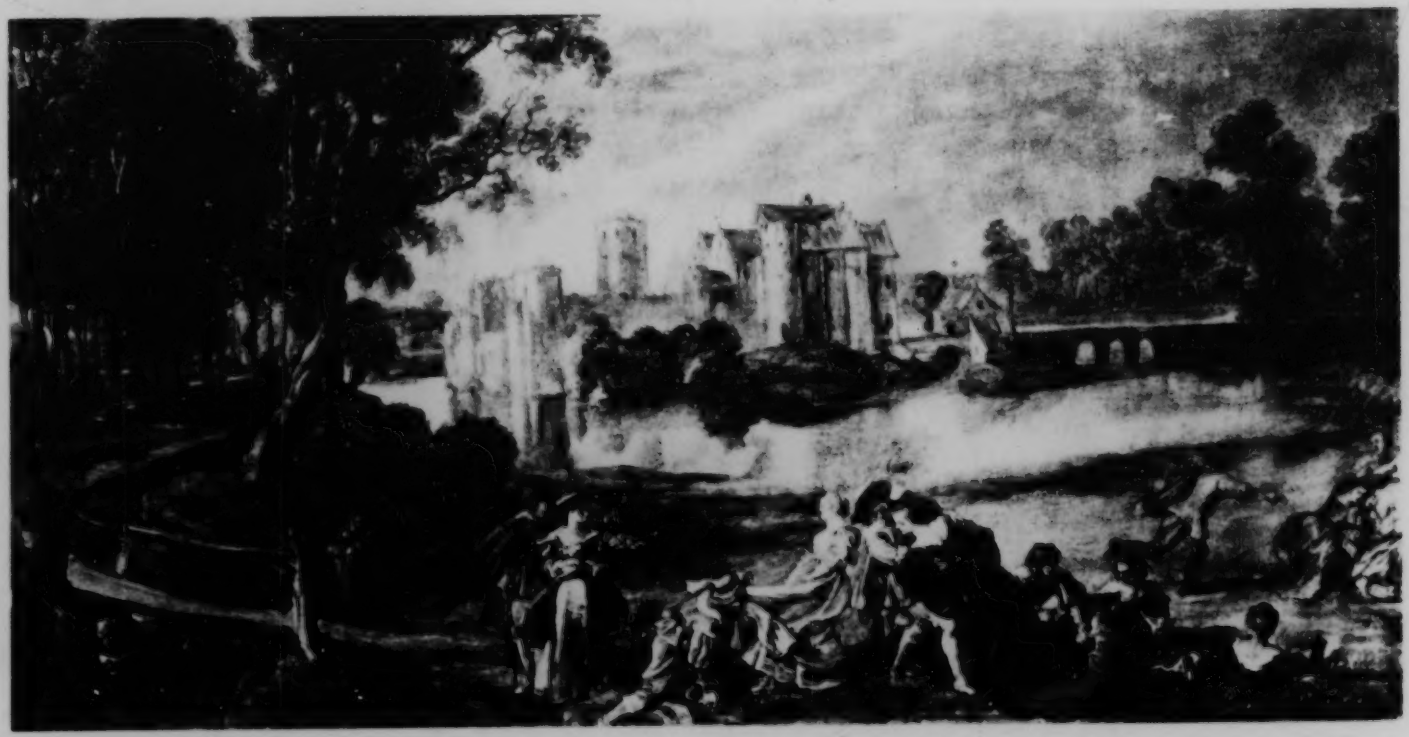
Coll. de Sa Majesté le Roi d'Angleterre, Buckingham-Palace.



P. P. RUBENS. Le fils prodigue.
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

P. P. RUBENS. Le Martyre de Sainte Ursule.
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles.

P. P. RUBENS. Paysage avec le naufrage d'Énée.
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

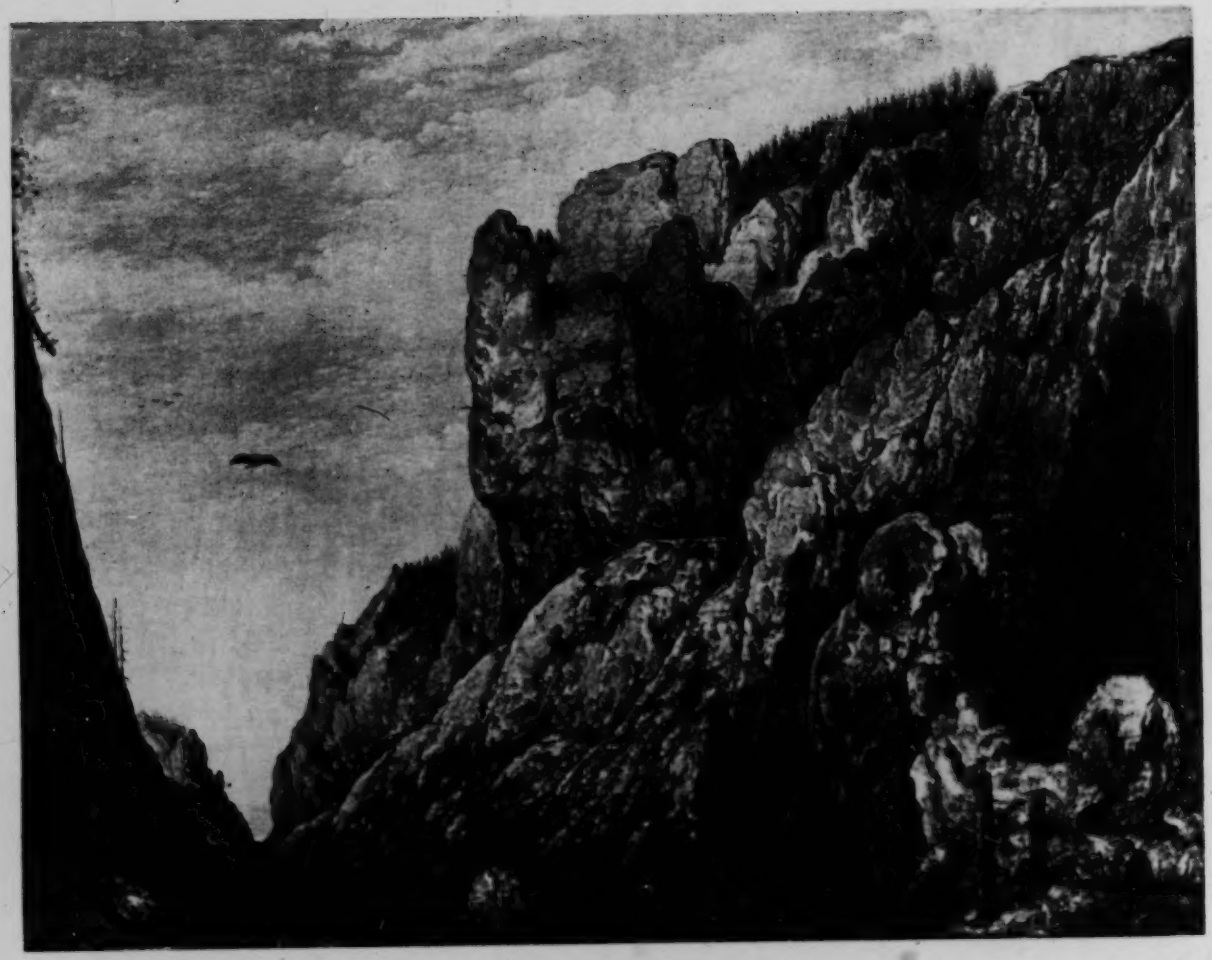


P. P. RUBENS, Le Parc du château.
Kunsthigtorisçhen Museum, Vienne.

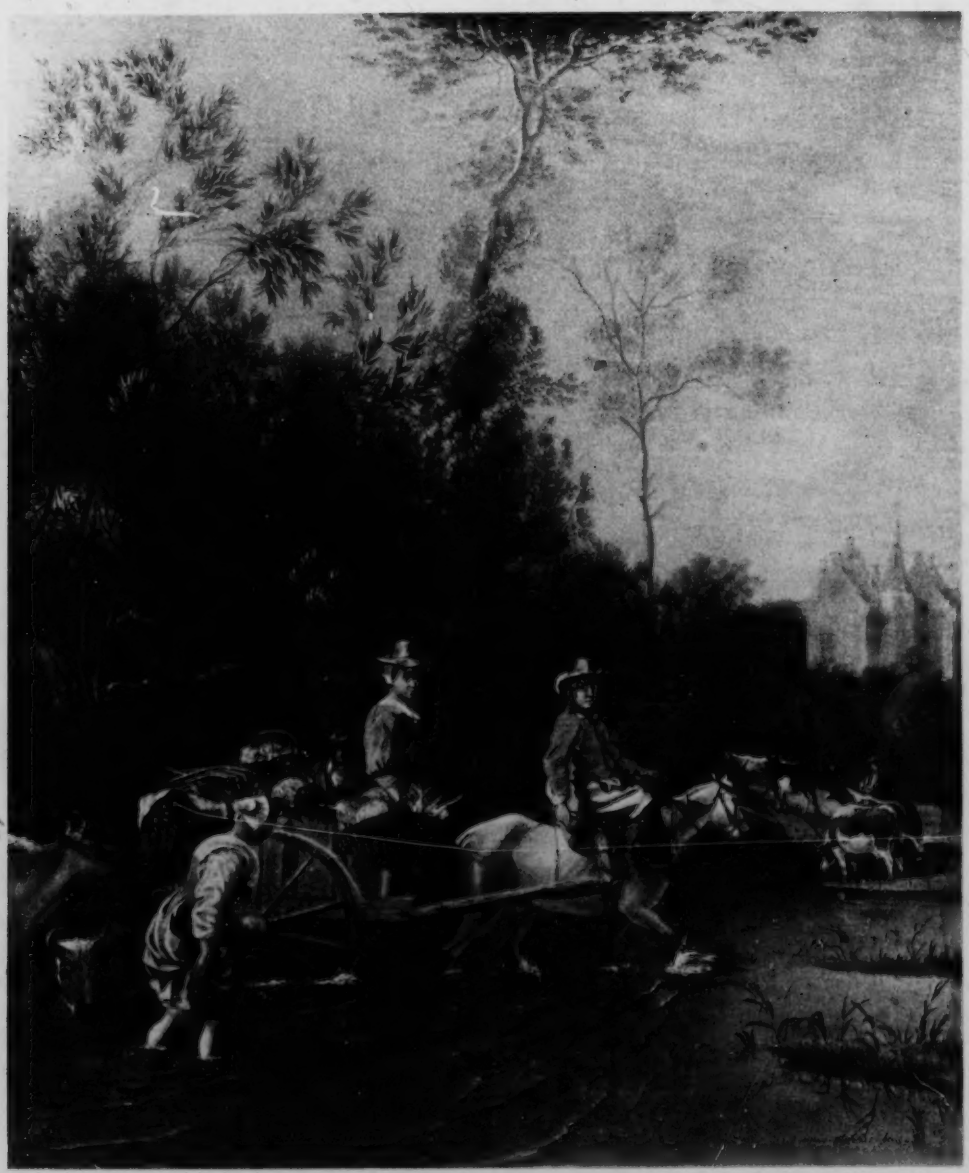
P. P. RUBENS. Hélène Fourment avec ses enfants.
Musée du Louvre.

P. P. RUBENS. La grande Kermesse.
Musée du Louvre.

P. P. RUBENS. Portrait de l'artiste
Kunsthigtorischen Museum, Vienne.



R. SAVERY. Paysage de montagnes.
Coll. Bon Hatvány, Budapest.



J. SIBERECHTS. Le gué près d'un château.
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

Fr. SNYDERS. Le garde-manger.
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

D. TENIERS LE JEUNE. L'artiste et sa famille.

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

D. TENIERS LE JEUNE. Paysage.
Musée Royal des Beaux-Arts. Anvers.

C. de Vos. Portrait du peintre avec sa famille.
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles.

C. DE VOS. Une mère avec ses filles.
The Metropolitan Museum of Art. New-York.

J. WILDNFS. Paysage.

Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

Presented 28/1/37